

# ЛЕВИЦКИЙ

СЕРИИ «ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО»



**SHOUT**  
**SHARE** **IT**



# Annotation

Книга посвящена Дмитрию Левицкому — замечательному русскому живописцу второй половины XVIII — начала XIX века.

Издание снабжено иллюстрациями.

- **Нина Михайловна Молева**

- 
- ПИСЬМО ИЗ ПОЗНАНИ
- ДОРОГА ИЗ КИЕВА В ПЕТЕРБУРГ
- ЖИВОПИСНЫХ ДЕЛ МАСТЕРА
- АКАДЕМИЯ ТРЕХ ЗНАТНЕЙШИХ ХУДОЖЕСТВ
- КАПРИЗЫ ЛЮБВИ, ИЛИ НИНЕТТА ПРИ ДВОРЕ
- ПОБОРНИК ХУДОЖЕСТВА ЛЮБЕЗНОГО
- ИСКУССТВО ПОРТРЕТА
- ЧИТАЕМ ВОЛЬТЕРА, НЕГОДУЕМ НА ПАВЛА...
- БЕЗВРЕМЯ АЛЕКСАНДРОВСКИХ ЛЕТ
- ПРИМЕЧАНИЕ
- ИЛЛЮСТРАЦИИ

- **notes**

- 1

# Нина Михайловна Молева

## Левицкий

*Ты хочешь знать: кто я?  
что я? куда я еду?  
Я тот же что и был и буду  
весь свой век:  
Не скот, не дерево, не раб,  
но человек!*

*А. Н. Радищев*



***В. Л. Боровиковский. Портрет Д. Г. Левицкого<sup>[1]</sup>***

Каждый художник может иметь свою легенду. Каждый большой художник не может не иметь своей легенды. Легенда сплетается из пестрой смеси разрозненных фактов, иногда важных, чаще случайных, из оставшихся невыясненными обстоятельств, бегло просмотренных или несопоставленных друг с другом документов, скороговоркой переданных свидетельств современников, потомков, наследников потомков, из недоделок и

недосмотров исследователей и, само собой разумеется, из логических домыслов, возводящих и цементирующих единое целое.

Легенда — концепция, она же и образ. Единожды возникший (продиктованный?) в определенных условиях времени, взглядов, идейных противоречий, как часто такой образ оказывается впоследствии — сознательно или неосознанно — тем главным критерием, по которому примеряются, отбираются или отвергаются новые данные. Это он становится традицией, а вслед затем и аксиомой общепризнанных знаний.

Степень соответствия исторической действительности здесь может быть значительной, незначительной или вовсе ничтожной — все равно легенда обладает большей весомостью и, во всяком случае, живучестью, чем любой вновь устанавливаемый факт. Ведь факт единичен, и ему приходится противостоять той монолитной, еще не существующей (не раскрытой?) или уже переставшей существовать (забытой в своих истоках?) массе доказательств, из которой, как принято предполагать, и должна была в свое время родиться легенда.

Рождение русской живописи. Конечно (как утверждала давняя легенда), в петровские годы. Конечно, в сочетании достаточно примитивных опытов собственных художников с практикой заезжих с Запада далеко не слишком умелых мастеров.

Но в легенде не нашло своего места то обстоятельство, что понятия «живопись» и «живописец» — в противовес «иконопись» и «иконописец» — входят в московский обиход еще в середине XVII века. В 1670-х годах одна только Москва насчитывала десятки вольных, живших заказами горожан, живописцев. В домах не отдельных «европеизированных» бояр, а многих и многих просто состоятельных москвичей наравне с зеркалами висели гравюры и портреты. В обстановке такого жилья преобладали общие с западноевропейскими формы мебели, а живописцы, объединенные, как и во всех средневековых государствах Европы, в цеха, принимали участие и в создании предметов нового обихода и в оформлении интерьеров. Живопись легко подчиняет себе прикладное искусство и через него входит в быт формировавшегося в течение всего столетия человека.

Человек в Русском государстве, как и всякий человек в Европе XVII века, увлекается естественными науками и впервые ищет возможности воздействовать с их помощью на окружающий мир. В Московском государстве развивается агрономия, процветает селекционерство, утверждает себя на практике химия. Год от года растет число дипломированных, выдержавших специальные испытания не только иностранных докторов, но и русских

лекарей, появляется государственное аптекарское дело, а вместе с ним сокращаются посевы лекарственных трав на огородах горожан — научная медицина вступает в свои права.

Впервые заявляет о себе практическая механика — механизмы вводятся для поднятия уровня воды в ирригационных устройствах, в шлюзовых системах, для обмолота зерна, обработки льна, иначе говоря, для облегчения труда именно в сельском хозяйстве. Строятся первые фабрики — ткацкие, стекольные, пороховые. Одновременно с развитием техники приходит увлечение гуманитарными науками, трудами по истории, географии, естествознанию, произведениями светской литературы и прежде всего западноевропейской переводной. И если целиком поставленное под контроль государства книгопечатание ограничивается изданиями церковно-богословского порядка, им противостоит рукописная книга, удовлетворявшая все возрастающую потребность в самых разнообразных знаниях. «Тьма сгущается перед рассветом» — ставшее классическим (хрестоматийным?) определение русской культурной жизни в канун петровских преобразований не выдерживает сопоставления с фактами.

И тем не менее легенда вездесуща и кажется всесильной. Она может ограничить музыкальный мир того же XVII столетия звучанием гудков, рожков и гуслей скоморохов вместо подлинной бесконечно разнообразной стихии ставших народными инструментами органов (единственный запрет состоявшегося в середине XVI века Стоглавого собора сводился к тому, чтобы не звучали слишком широко распространившиеся органы в церквях и ограничились народными гуляниями), гобоев, валторн, труб и фаготов, появлявшихся в русском обиходе по мере их совершенствования и введения в состав западноевропейских музыкальных ансамблей.

Легенда может не заметить открывшегося в 1731 году на Красной площади Москвы театра на три тысячи мест, где играл один из первых в Европе по времени появления и многочисленности (девятьюсто оркестрантов!) симфонический оркестр, гастролировали известные итальянские вокалисты, труппы Комедии масок, театра, ради которого в городе впервые было введено уличное освещение — сначала только в дни спектаклей! Легенда может обойти молчанием и тот факт, что венецианский аббат, прославленный скрипач и композитор Антонио Вивальди, мечтал о контракте с этим театром, наслышанный от возвращавшихся из России музыкантов о высоком уровне исполнительской культуры и восторженных приемах москвичей, до отказа заполнявших на каждом

представлении грандиозный театр. И только преклонные годы помешали аббату осуществить свою мечту.

Без малого двести лет, вплоть до наших дней, старательно оберегалась и развивалась легенда «персонных дел мастера», великолепного портретиста, любимца Петра I Ивана Никитича Никитина, будто бы изменившего идеям преобразований, прогрессивной ориентации Русского государства и поплатившегося за то в черное десятилетие аннинской реакции одиночным заключением в Петропавловской крепости и ссылкой в Сибирь. Анна Иоанновна и Бирон в роли завязанных поборников петровских начинаний — явная абсурдность ситуации не поставила под сомнение обвинений художника, не порождала никаких попыток их пересмотра. Факт участия Ивана Никитина в создании и руководстве первой в России политической партии, ратовавшей за конституционное ограничение прав монарха, смысл выдвинутых этой партией — «факцией» — политических программ, идейное родство с взглядами высланного в те же годы из России Антиоха Кантемира — подлинный образ живописца оказался тщательно скрытым под плотным полотном легенды. Ее смысл — прозападнические, как они определялись, тенденции Петра не должны находить поддержки в исконно русском искусстве. Прямое противоречие метода зрелых произведений Ивана Никитина и соотносимых с его именем поздних профессионально беспомощных работ не только не вызывало недоумения историков, но даже представлялось логически оправданным.

А ведь Иван Никитин отправляется в пенсионерскую поездку уже зрелым мастером — об этом говорят его сохранившиеся ранние портреты, — попечениям которого поручаются ученики и среди них родной брат Роман. Таково свидетельство документов. Среди учителей Ивана Никитина на родине были и Михайла Чоглоков, живописец, портретист, строитель Сухаревой башни, и талантливый выученик венецианской школы, портретист и пейзажист, вошедший в историю географии своими путешествиями, Корнелис де Брюин, и мастер из Джульфы Иван Салтанов, на протяжении почти тридцати лет возглавлявший живописцев Оружейной палаты, строивший Арсенал Московского Кремля, занимавшийся всеми видами станковой и прикладной живописи, но особенно отличавшийся в искусстве портрета. На общем с Иваном Никитиным профессиональном уровне работает целая семья живописцев и портретистов Одольских, не связанных ни с каким пенсионерским заграничным обучением. Близки к нему и авторы так называемой Преображенской серии — созданных в течение 1690-х годов портретов соратников Петра.

Живопись петровских лет — в хрестоматийном истолковании представленная по преимуществу портретами и декоративными росписями, сопутствовавшая архитектуре и еще не приобретающая самостоятельного значения. И снова грань истины и легенды. В действительности петровские годы утверждают значение живописи как общеобразовательного предмета, без которого не мыслится формирование современного человека, потому что именно с изобразительным искусством начинает связываться возможность наиболее полного и активного развития в нем творческих начал.

Во всех впервые открывающихся специальных и общих учебных заведениях, будь то Хирургическая школа, Морская академия или так называемая Карповская школа Феофана Прокоповича, единственная с гуманитарным уклоном, ведется обучение рисунку и живописи. Речь идет не о начальных сведениях, а о достижении профессионального уровня, равнявшего будущих хирургов, навигаторов, инженеров или чиновников с профессиональными живописцами. В начале 1740-х годов, например, все они привлекаются наравне с художниками к выполнению наиболее сложных живописных работ по росписям или оформлению траурной церемонии похорон императрицы. О смысле живописи для формирования сознания человека — тема, становящаяся близкой многим художникам, — размышляет Антиох Кантемир и пишет трактат выученик Карповской школы Григорий Теплов.

Во власти легенды объявить двойной портрет талантливейшего живописца первой трети XVIII века Андрея Матвеева автопортретом художника с женой и навязать тем самым русскому искусству то проявление интереса к человеческой личности и человеческого самосознания, какие могут прийти лишь тридцатью годами позже. Панегирик неожиданному взлету русской живописи, еще так недавно занявшей место иконописи, на деле утверждает нарушение естественного органического хода культурной эволюции, за которым в результате остается признавать лишь слепое, нерассуждающее заимствование чужих и неосмысленных образцов.

Общепринятая версия жизни и творчества представляющего следующую ступень развития русской живописи Дмитрия Левицкого, в конечном счете, очень напоминает никитинскую легенду. Автор бездумных, кипящих радостью жизни смолянок, блистательных парадных портретов и редких по точности человеческой характеристики изображений всех крупнейших культурных деятелей своих лет, Левицкий известен только в

средний период своей жизни. Первые тридцать пять ее лет раскрываются всего несколькими связанными с чисто ремесленными поделками, вроде артельного писания икон, фактами. Вопрос об учителях художника остается целиком в области домыслов. Последние двадцать лет проходят и вовсе вне искусства, от которого Левицкого якобы уводит религиозный мистицизм и прогрессирующая слепота. В сумме возникает и утверждается в истории искусства образ высокоталантливого, но не перестудившего порога осмысления собственного творчества и собственно живописи мастера.

«Если можно не позволить одну истину, — писал в начале XIX века Иван Пнин, — то должно уже не позволить никакой, потому что истины составляют между собой неразрывную цепь». И это тем более верно применительно к русскому искусству, что легенды складываются здесь в достаточно стройную и последовательную концепцию истолкования национальной культуры, общей тенденции ее развития и соотношения с культурой Запада. По мере раскрытия исторической наукой все большего числа легенд становится все более очевидной некая их взаимосвязь и, во всяком случае, закономерность появления и самого характера построения, начиная от работ официальных историков времен Николая I. В основе здесь лежит печально известная триада «православие, самодержавие, народность», обернувшаяся для русской культуры и науки утверждением изоляционизма, якобы традиционной приверженности к старине, ограниченности подлинного содержания искусства и художественного поиска.

Отсюда утверждение документально установленного факта, скрупулезный и кажущийся совершенно отвлеченным анализ документа неизбежно включаются в спор об образе: как жил художник, что делал, но и каким человеком своего времени был. Вопрос образа — вопрос творческой, а вместе с ней и исторической значимости мастера, его подлинного места в общей перспективе становления национальной культуры.

Обо всем этом можно рассказать как о данности непререкаемой, установленной. Можно иначе — вместе с читателем пройти по всем тропам поиска, открытий, сомнений, научных споров. Пройти через среду, в которой жил художник, сквозь обстоятельства его дней и творений, на первый взгляд связанных только с проблемами живописи, в действительности неотрывных от гражданской и человеческой позиции художника, от всех многогранных проблем современного ему общества. Вместе узнать — вместе пережить. Итак, друг Новикова и Державина, Львова и Капниста, «славный российский портретист»

Дмитрий Левицкий...

# ПИСЬМО ИЗ ПОЗНАНИ

*Страха связанным цепями  
И рожденным под жезлом,  
Можно ль орлими крылами  
К солнцу нам парить умом?  
А хотя б и возлегли,  
Чувствуем ярмо свое...*

*Г. Р. Державин —  
А. В. Храповицкому. 1797*

*Худо умереть рано, а иногда и  
того хуже жить запоздавши.*

*И. М. Долгоруков*

Ветер широкими волнами наплывает из глубины пустынной улицы. Солоноватой накипью оседает на стенах домов. Шелестит в неохватных тополях. Растекается за решетками садов. Ветер словно приподнимает низко опустившуюся пелену неба, жемчужно-серую, в чуть уловимых отсветах водной глади.

Вода... Улица начинается в ее могучем и тугом течении и вдали уходит в свинцовую рябь, вспоротую неустойчивым и бесшумным движением кораблей. Низко осевшие буксиры с алой перевязью тянущихся к небу труб. Привставший на лапах «Метеор», ядром снаряда проскакивающий под тяжело пригнувшимися арками мостов. Парусник с полуприбранными парусами, в тонкой паутине высоко взметнувшихся рей. Громады втиснувшихся среди домов океанских лайнеров. Чайки на захлестанных пеной обломках досок. Река ли, море ли, напружинившимися потоками хлынувшие в город.

Улица расступается простором сонной равнины. Мелькание троллейбусов, стремительный росчерк машин, кажется, не в силах оставить следа в невозмутимом равнодушии ее тишины.

Сквер в сумеречной тени вековых лип. Игла гранитного обелиска — памяти военных побед слишком давних екатерининских времен. Чугунная чаша фонтана. Стайки воробьев, летящих навстречу одиноким прохожим.

Через мостовую — бесконечный простор окон и пилястр, перекрывших кипенной белизной брусничную красноту стен кажется без входов, кажется в застывшем за ними безлюдье.

Когда-то знаменитый Меншиковский дворец, когда-то Сухопутный шляхетный корпус.

Дальше дома в одинаковом отсчете этажей, местами отступившие в сады, чаще сомкнувшиеся сплошной стеной. Светло-серые, лиловые, чуть тронутые мягкой желтизной. Они так и назывались — Линии. Не улица — порядок строений, непременно каменных, непременно рисованных архитекторами, как того требовал неумолимый ритуал заново строившегося города. Пилястры, редкие пятна скульптурных вставок и гладь новых стен в безошибочном расчете менявшихся с высотой оконных проемов — щегольская подпись давних строителей.

На перекрестке зелень густеет. Одинокое тополя уступают рядам лип. Раскидистых. Почти черных. Молчаливых. Аллеи застывают вековым бором, чуть припорошенным неярким и пьяным цветом. Сладковатая желтая пыль выюжит у дверей, скользит в стиснутые стенами проходы, застывает в булыжных буераках дворов.

Есть Петербург Достоевского и Некрасова, Петербург Пушкина и Петра I, Гоголя и екатерининских лет, чаще обозначаемый именами зодчих, чьи работы стали лицом города. Можно себе представить Петербург Ломоносова, Державина, даже Карла Брюллова. Но Петербург Левицкого — существует ли такой? Можно ли отыскать его особенные и отделимые от других прославленных современников художника черты, по-своему отозвавшиеся в полотнах портретиста, ожившие (оставшиеся жить?) в неповторимых оттенках того, что и как он делал, как вел рассказ о людях своих лет, чем и как сам жил?

Полвека в Петербурге. В дни шумной славы и в годы забвения, без попыток оставить ставший недружелюбным город, сменить столицу на Неве на гостеприимную, давно и во всех мелочах знакомую Москву, просто вернуться на родину, если уж что-то в жизни надломилось и нет впереди ни времени, ни надежды исправить случившееся.

Или надо сказать иначе. Полвека на Васильевском острове — несостоявшемся центре задуманной Петром столицы. Это как первая запись мысли об идеальном городе, слишком идеальном, чтобы его можно было создать. Неумолимая прямота безукоризненно расчерченных Линий. Дома, готовые для нового склада жизни. Академия наук. Кунсткамера. Двенадцать коллегий. Забытые дворцы. Зеленеющая даль проспектов. Гавань с кораблями далеких стран. И холодящее горьковатое дыхание моря, невидимого и угаданного, как предчувствие готовой свершиться свободы.

На доме нет никакой доски. Ни о заслугах перед русским

искусством («памятник архитектуры... охраняется...»). Ни о событиях истории («жил... работал... умер... охраняется...»). Вздвигавшийся над соседними крышами узкий фасад. Тесно пробитые витрины нижних этажей. Разнобой громоздящихся над ними оконных проемов — выше, ниже, шире, уже. Широкий карниз, прошитый колоннами вынесенных почему-то далеко в сторону водосточных труб. Облепленная вперемежку желтыми и красными изразцами стена. Нелепые домыслы начала нашего века, за которыми, кажется, не угадать ясного и строгого почерка первых строителей. Впрочем, почерк зодчего, времени, устоявшегося распорядка жизни — так ли легко их окончательно стереть!

...За вросшей в землю одностворчатой дверью низкий проход с сумеречным квадратом двора вдалеке. Ряд запертых висячими замками дверей. Поворот к лестнице. Зло и крупно изъеденные временем ступени. Очень пологие. Очень старые. На площадке заделанное бесконечными слоями побелки устье камина. В проеме — колодец светового двора. В комнатах остатки былой планировки, следы перебитых заново окон, дверей, куски штучных полов. XVIII век, оживающий в расчете пропорций, мелочах деталей, как написание букв, исправленных чужой и неграмотной рукой.

К такой неказистой на вид двери могли подъезжать кареты. Сквозным проходом проходили на задний, почти усадебный двор. За рядом дверей местились дворня. В бельэтаже могла быть мастерская, на втором этаже — анфилада парадных комнат, подчеркнутая повисшим на фасаде балконом, наверху — жилые комнаты семьи. Старые ступени обрывались на третьем этаже — дальше шла незнавшая Левицкого надстройка.

Съездовская линия, 23 — пятьдесят лет жизни одного из лучших русских портретистов. О Левицком говорят в годы процветания художника и его баснословных для русских мастеров гонораров — без этого дома. О Левицком, его нуждах рассуждают в период болезней и грозящей нищеты — и снова без дома. Но ведь дом в XVIII веке — это определенный образ жизни и положение, отношение окружающих и состояние собственных материальных средств, а для художника — и условия работы.

План домовладения — его легко угадать в плане столичного города Санкт-Петербурга, который составлял и гравировал в 1750-х годах Гравировальный департамент Академии наук: квартал между Кубанским переулком и Средним проспектом. Почти теми же остались в своем расположении постройки — от вынесенного на Съездовскую (былую Кадетскую) основного дома до подсобных строений у Тучкова переуллка. Хозяйство сложное,

разное и мало чем уступавшее соседнему дому, который, как уважительно сообщает сегодня бронзовая доска, был построен в 80-х годах XVIII века, а перестроен самим братом «великого Карла» — Александром Брюлловым.

«Любопытно, какой мастерской Левицкий пользовался для своих и, в частности, последних портретов? Что известно о ней, и как сохраняется она? Вы помните мастерскую нашего прославленного Марто в Варшаве, на углу Старого Рынка и Каменных Сходов? Неужели и связанный с императорской Академией художеств Левицкий удовлетворялся обыкновенным жильем? А ведь они оба — Марто и Левицкий — писали королей: Станислав-Август — Екатерина II!» — строки письма одного из руководителей Института истории искусств в Познани, крупнейшего специалиста по портрету XVIII века Еугениуша Ивановко.

Луи Марто, парижанин, нашедший творческую родину в Варшаве, — мастер великолепных, будто тающих в голубовато-серой дымке пастельных портретов, где неопределенность материала подчеркивала нарочитую недосказанность характера человека. Небрежно нарядные, чуть мечтательные, уже усталые и бесконечно ироничные придворные последнего польского короля, равнодушного ко всему, что не касалось искусства. И как всплеск памяти — стиснутые высоко поднявшимися каменными стенами пологие ступени, затерявшееся где-то внизу тихое течение Вислы. На углу рыночной площади узкий фасад дома под черепичной кровлей. Гладь тесно переплетенных рамами невысоких окон. Комната с белеными стенами, дубовыми балками приземистых потолков, заглядевшаяся парой оконных проемов в фасады вплотную придвинувшихся соседних домов.

Бытовые подробности, которых касался Е. Ивановко, представляли интерес, в конечном счете, лишь для узкого круга специалистов. Но его письмо подводило к тому же итог многолетним усилиям исследователей. Речь шла о последних годах жизни Дмитрия Левицкого и одной из его обнаруженных польскими учеными работ.

Портрет был великолепным в безукоризненном мастерстве живописца. Немолодой мужчина с длинными бакенбардами и искусно небрежной прической припорошенных сединой волос. Темный сюртук с расшитым воротом, расшитый жилет, пышный галстук с крошечным бантом — прослеженная в каждой мелочи мода ранних пушкинских лет. За спиной разворот тяжелого темно-зеленого занавеса. Фолианты тронутых золотым тиснением словарей — русско-немецкого, французского. Одинокий томик в дешевом бумажном переплете с надписью «Valérie. 2». Сочные,

звучные цвета. Широкая манера. Безошибочное определение каждого материала — фарфор, серебро, сукно, шелковое шитье, игра бриллиантов на еле заметной булавке, обретающая оттенок пергамента кожа рук, жестковатые завитки волос — и удивительная по сложности прочтения характеристика человека.

Возраст — в наплыве начинающих тяжелеет век, путанице залегших у висков морщин. Следы привычных раздумий в глубоких складках лба. Тень горечи, почти растерянности в мягком абрисе безвольного рта, напряженно поднятых бровей. И в неожиданном контрасте с налетом усталости, ушедших лет сосредоточенный, словно обращенный в себя взгляд искрящихся изумрудной празеленью юношеских глаз.

В руке мужчины заложенный пальцем томик «Valérie. 1». У локтя, на краю выдвинувшегося сбоку стола, золоченая чашка с глубоким блюдцем. «Grossvater mit goldene Kaffeetasse» — «Дедушка с кофейной золотой чашкой», как много лет, из поколения в поколение, называли бароны Фиттингоф хранившийся в их семье безымянный портрет. Впрочем, не совсем безымянный. Имя изображенного действительно давно затерялось в памяти потомков — «дедушка» ничего не говорил о родственных связях. Зато исследования, проведенные в Государственных научно-реставрационных мастерских Польской Народной Республики в 1960-х годах, не оставляли сомнений в подлинности подписи. На книжной полке, под корешками раздвинутых томов, стояло «P. Lewizki», ниже отдельной строкой «pinxit 1818».

На первый взгляд расшифровка подписи не представляла никаких трудностей. История европейского, как и русского искусства первой четверти XIX века знает единственного обладателя подобной фамилии — прославленного русского портретиста. Попытки поисков каких бы то ни было остававшихся до настоящего времени неизвестными однофамильцев мало убедительны: вряд ли автор портрета столь высокого профессионального уровня мог пройти незамеченным среди современников.

Итак, Дмитрий Григорьевич Левицкий, 1818 год. Портрет существовал, но...

Для первых исследователей творчества мастера — С. П. Дягилева, И. Э. Грабаря, А. М. Скворцова, А. А. Рыбникова — Левицкий этих лет, пусть стареющий и больной, работать продолжал. Доказательство тому — датированный опять-таки 1818 годом и, кстати сказать, аналогичным образом подписанный портрет Н. А. Грибовского, в отношении которого авторство Левицкого ни для кого из них не подлежало сомнению. Но есть

другая искусствоведческая концепция, согласно которой творчество мастера прервалось много раньше — в первом десятилетии наступающего века. В данном случае последней по времени работой Левицкого признается датированный 1812 годом портрет священника, считающегося братом художника, как пример деградации и неуклонного спада уходящего с течением времени мастерства. Возраст и недуги должны были сделать свое дело — логический вывод, не находивший, впрочем, документальных подтверждений, которых бы не знали и первые биографы портретиста.

Портрет Прокофия Левицкого становился, в таком случае, единственным в своем роде (а разве не бывает в жизни каждого мастера удачных и неудавшихся, блестящих и просто посредственных работ?). Документы заменяло свидетельство девочки-современницы, которой запомнился ползущий через всю церковь Академии художеств к чаше причастия «слепой старик» Левицкий. Пусть подобное свидетельство тоже осталось единственным среди обширнейшей эпистолярной литературы тех лет. Пусть оно противоречило в данном случае и простым житейским соображениям: слепому человеку не проползти сколько-нибудь значительного расстояния в определенном направлении да еще к тому же в толпе. Тем не менее образ дряхлого фанатика-слепца оказался безоговорочно принятым искусствоведами, вероятно, и в силу своей гнетущей выразительности и потому, что становился простейшей разгадкой «пустых» лет в жизни художника.

Портрет Прокофия Левицкого подписан 1812 годом, воспоминания девочки-современницы Софьи Лайкевич относятся не далее как к 1814 году. В пределах этих двух лет — еще один логический вывод — Левицкого и поразила полная или почти полная слепота. Слепой живописец! Разговор о художнике был закончен. Выяснение же подробностей угасания потерянного для искусства человека не входило в круг собственно искусствоведческих интересов: жестокая, но по-своему оправданная позиция.

Художник и человек — исследователи стараются их видеть неразрывно в изменении мастерства, в развитии и взлетах творчества. Но там, где мастерство начинает тускнеть, а то и исчезать, произвольно слабеет и сходит на нет интерес к человеку. Художник материализуется в своих произведениях — аксиома, не требующая подтверждений. И стоит ли задумываться над тем, что именно в «пустые» годы, в как бы отрешенном от творчества бытии могут зачастую раскрываться самые важные особенности натуры художника, которые в периоды творческих

свершений оставались недоступными для посторонних глаз, — и слабости и сильные стороны характера, грани отношения и к жизни и к искусству, та самая человеческая сущность, через которую преломляется в созданиях мастера его эпоха, современный ему мир. И другое. Чем определяются эти «пустые» годы — всегда ли бездействием художника, или к тому же и незнанием исследователей?

Принятая в отношении Левицкого «формула заката» распространилась на целых двадцать лет. Но если этим годам биографии и было отказано в попытках подробного изучения, то, во всяком случае, круг выполненных во время них работ установлен достаточно давно и определенно. В 1800–1801 годах два портрета камер-фрейлины Екатерины II А. С. Протасовой, портреты калужских заводчиков отца и сына Билибиных, десятью годами позже портрет Прокофия Левицкого — больше историкам до настоящего времени не удавалось узнать. И первым, что обращало на себя внимание в коротком списке, была его трудно объяснимая разнородность.

Вышедший из моды, полузабытый портретист — и Анна Степановна Протасова, двоюродная племянница Григория Орлова. Когда-то «случай» дяди открыл ей дорогу во дворец. Правда, фавор Орлова оказался не слишком долгим. Новоявленный граф и не думал соблюдать верность своей коронованной покровительнице, влюбился, женился по любви и был «отпущен из России» — Екатерина не могла примириться со своим женским поражением. Но Анна Степановна не лишилась при этом царских милостей. Современники знают, что она — поверенная интимнейших тайн императрицы и — злые языки твердят — обязательная их участница.

На редкость некрасивая, недалекая, к тому же сварливого и неуживчивого нрава, она имеет право на любые капризы и настроения. «Королева лото», «королева с островов Гаити», как называет свою камер-фрейлину Екатерина, устаивается постоянных упоминаний в переписке императрицы даже с ее иностранными корреспондентами. Без Протасовой не обходится ни один стол императрицы, ни один самый узкий круг приближенных. Она живет во дворце, пользуется дворцовым столом, прислугой, выездами и к тому же держит при себе — вещь, немыслимая ни для кого из придворных, — пятерых племянниц, чья судьба составляет предмет ее постоянных забот.

Приход к власти Павла был роковым для всех приближенных Екатерины. Всех, кроме Протасовой. Камер-фрейлина сохранила за собой былые преимущества вплоть до комнат во дворце, а с появлением на престоле Александра I и вовсе удостоилась

графского титула, то ли в память оказанных Екатерине не поддающихся огласке услуг, то ли из желания нового самодержца откупиться от слишком осведомленной особы. Так или иначе, портреты кисти Левицкого принято связывать именно с этим событием в жизни А. С. Протасовой.

Но портреты Левицкого были далеко не единственными изображениями камер-фрейлины. За свою долгую жизнь при дворе Протасова пользовалась услугами многих модных художников. Ее портрет в окружении племянниц был написан самой Анжеликой Кауфман и впоследствии гравирован Уокером. Графине Протасовой, само собой разумеется, не приходилось искать, но только выбирать нужного художника. Значит, известность Левицкого в эти годы ее вполне удовлетворяет.

Билибины — иная и к тому же не связанная со столицей среда. Богатейшие коммерсанты и заводчики из Калуги, по своим средствам они могли обратиться с заказом к наиболее прославленному петербургскому мастеру, но именно прославленному. Посредственного портретиста ничего не стоило найти и в родных местах. Правда, Билибина-сына связывают с Петербургом не только коммерческие интересы. Он знаком с Н. И. Новиковым, увлечен масонством и деятельно участвует в его начинаниях. И если бы Билибин-младший стал руководствоваться чьими-то советами в выборе портретиста, то, скорее всего, своих единомышленников, а не моды.

В портрете Прокофия Левицкого выбор модели, конечно, принадлежал самому художнику, но именно эта работа вызывала больше всего вопросов. Искусствоведы не сомневались в авторстве Левицкого, ни тем более в личности изображенного. Однако такой ли обоснованной была подобная уверенность?

Портрет Прокофия — одна из последних по времени поступления в собрание Третьяковской галереи работа Левицкого. Он был приобретен незадолго до Великой Отечественной войны у частного владельца, и если об авторстве Левицкого могла говорить подпись, то изображенное лицо устанавливалось исключительно на основании сделанной на подрамнике (не на холсте!) позднейшей надписи: «брат художника Прокофий Григорьевич Левицкий род. 1742 г. рукоположен в 1772 году. Умер в 1834 94 лет». Не говоря о том, что искусствоведение знает сотни случаев несоответствия надписей на подрамниках натянутым на них холстам, важно то, что текст мог быть написан только после смерти изображенного на портрете священника. Характер почерка позволял отнести эту временную границу еще дальше — ко второй половине XIX века — и тем самым существенно уменьшить степень достоверности в определении

изображенного лица. Но не одни эти послышки давали почву для сомнений. Основной вопрос сводился к тому, где и при каких обстоятельствах Левицкий мог написать своего брата именно в 1812 году.

Неизбежность надвигавшейся войны с Наполеоном стала очевидной годом раньше и повлекла за собой соответствующие перемещения частей русской армии, существенно осложнившие сообщение Украины с Петербургом. Задолго до трагического дня 11 июля 1812 года, когда французская армия перешла Неман между Каунасом и Гродно, в этом районе уже стояла армия Барклая де Толли, в Вильненской и Гродненской губерниях — армия под командованием Багратиона, на Волыни и в Подолии — армия Тормасова. Даже родственные предания семьи Левицких, в которой оказалось несколько историков, специально занимавшихся судьбой своего прославленного сородича, не установили никаких причин, которые могли бы побудить престарелого сельского попа Прокофия, бросив родное местечко, приход и семью, пробираться через запруженные войсками земли в столицу.

Со своей стороны и Петербург спешно готовился к эвакуации. Речь шла о вывозе государственных учреждений и среди них Академии художеств, которую предполагалось переправить в Петрозаводск вместе с учащимися и сокращенным штатом преподавателей. На том, чтобы оказаться в этом штате, усиленно настаивал Левицкий, решивший в случае отказа выбираться из столицы собственными средствами. И если практически невозможно было добраться до Петербурга Прокофию, тем более невероятным представлялось тратить в эти напряженные месяцы силы и время на написание обычного семейного портрета. Эти сомнения только укреплялись анализом представленного художником лица.

Обыкновенный сельский поп, Прокофий Левицкий имел к началу Отечественной войны больше семидесяти лет. Родился он в 1740 году — надпись на подрамнике приводит ошибочную дату рождения. Но цветущему, полному сил, жизнерадостному и щеголеватому священнику на портрете немногим больше пятидесяти. Полное, без морщин лицо, сочность крупных губ, яркий цвет глаз, еле приметный налет седины слишком далеки от признаков старческого увядания. К тому же Левицкий изображает два примечательных атрибута — лиловую камилавку и золоченый литой наперсный крест.

Постоянная принадлежность черного духовенства — монахов, иеродьяконов и иеромонахов — камилавка выдавалась лицам белого духовенства только в виде особой награды и была именно

лилового бархата. В свою очередь, литые золоченые кресты с 1741 года составляли часть облачения архимандритов — членов Синода, с 1742 года — архимандритов вообще. С 1797 года они стали знаком отличия для протоиереев и священников. Но подобные награждения обязательно учитывались Синодом, а в числе награжденных Прокофия Левицкого нет. Тем более невозможно себе представить, чтобы портретист решился приписать своей модели подобные детали.

Но если оказывалась невыясненной личность священника на портрете 1812 года, не меньшее недоумение вызывали при внимательном анализе и портреты Протасовой, оба не датированные, не подписные и не несущие никаких указаний в отношении изображенного лица. Авторство Левицкого, имя А. С. Протасовой, 1801 год — все эти данные основывались исключительно на традиции. Традиция не оспаривалась главным образом потому, что оба портрета имели «хорошее происхождение» — один представлял в прошлом собственность императорской Академии художеств, другой входил в собрание П. С. Строганова. Традиционные сведения, казалось, и в том и в другом случае заслуживали доверия. Казалось — если бы на портретах не были представлены совершенно разные женщины.

Портретное сходство относительно даже в фотографии, не говоря о живописи. Созданные разными художниками, портреты одного и того же лица зачастую настолько разнятся между собой, что приходится вводить понятие типа, созданного данным мастером. В отношении Екатерины II есть тип Рокотова, тип Лампи и тип ни в чем не сходного с ними Рослена. Но в отношении так называемых протасовских портретов Левицкого все обстоит иначе. Как ни странно, никто не обратил внимания, что изображенных на них и лишь очень относительно похожих друг на друга женщин делит возрастная разница в двадцать, если не больше лет.

Молодая красавица в ореоле смоляных кудрей из собрания П. С. Строганова еще не потеряла девической припухлости губ, мягкого абриса щек, смешливых искорок в больших лениво обращенных к зрителю глазах. Даже скованное положение ее фигуры говорит не о композиционной схеме портретиста, а о слишком недавних и незабывшихся уроках танца, на которых такое значение придавалось «собранной» спине. Откровенно-кокетливому взгляду отвечает и манера носить платье, модная простота которого подчеркнута свободно падающей с плеч кирпично-красной шалью с тонкой зеленой полоской каймы.

Женщина на портрете из собрания Академии художеств выглядит по-иному. Увядшее, в резко очерченных складках лицо с

впалыми щеками. Поредевшие прямые волосы, собранные на затылке в простую низкую прическу. Грузная посадка начавшего расплываться тела с большим некрасивым бюстом. Равнодушно оценивающий взгляд недобрых темных глаз. Все говорит о прожитых годах, тень которых смягчает, но не хочет полностью снять портретист. Этой женщине не меньше пятидесяти лет — столько и было родившейся в 1745 году А. С. Протасовой. И если черноглазая красавица из собрания П. С. Строганова рисуется на обычном для эпохи сентиментализма неопределенном голубовато-зеленом пейзажном фоне, то в портрете Академии художеств композиция рассчитана на то, чтобы подчеркнуть значительность изображенного лица. Здесь и разворот тяжелого занавеса, и низкий поколенный срез фигуры, и атрибуты искусств, которыми как бы дополняет характеристику своей модели художник, — задержанная в руке книга, раскрытый на боковом столике альбом.

Анна Степановна в разные годы? Против такой возможности говорит фасон платьев, относящихся к одному и тому же достаточно точно определяемому промежутку времени. Единственное остающееся объяснение — ошибка в определении изображенных. Из-за допущенной исследователями путаницы портрет пожилой женщины считался идущим из строгановского собрания, хотя в действительности именно он поступил в академическое собрание из дворцовых кладовых. В дворцовом имуществе ошибка в отношении любимой камер-фрейлины императрицы, постоянной жительницы дворца, представляется маловероятной. К тому же лицо женщины на портрете Академии обладает явным сходством с другими портретами Анны Степановны Протасовой. В родовом собрании князей Васильчиковых ее изображений собралась целая галерея. Остается вопрос, как могла возникнуть ошибка со строгановским портретом.

К первым годам XIX века, когда писались протасовские портреты, три племянницы камер-фрейлины уже были замужем: Александра Петровна — за шталмейстером князем Голицыным, Екатерина Петровна — за графом Федором Ростопчиным, Вера Петровна — за князем Илларионом Васильчиковым. Все они носили фамилии мужей и, главное, судя по сохранившимся изображениям, мало напоминали неизвестную строгановского собрания, хотя фамильное сходство у всех Протасовых выявлено достаточно определенно. Собственно Протасовой оставалась младшая сестра, умершая в девичестве и готовившаяся выйти замуж за В. В. Толстого, — Анна Петровна. Портреты Анны Петровны работы известного пастелиста Шмидта, Анжелики

Кауфман, неизвестного итальянского мастера и ряд других позволяют предположить ее изображение и в картине строгановского собрания. К тому же сходство инициалов тетки и племянницы, тем более даже имен, легко могло стать причиной путаницы в определении модели.

Таким образом, круг общеизвестных сведений о последнем периоде жизни Левицкого замыкался. Факты биографии художника оставались неизвестными, — кстати сказать, биографы с самого начала подчеркивали отсутствие какого бы то ни было личного архива живописца, — произведения, безусловно ему приписываемые, недостаточно разработанными. И тем не менее мужской портрет 1818 года из Познани встретил категорическое «нет» со стороны нескольких искусствоведов.

«Нет» — потому что в это время Левицкий уже не должен был заниматься живописью. «Нет» — потому что характер решения портрета не носил никаких следов старческой слабости, повторений привычных схем и, наоборот, откликался на принципы, рожденные новым столетием, новыми тенденциями в изобразительном искусстве. Типичный портрет эпохи сентиментализма, как его определяли, не мог быть произведением мастера, всем своим творчеством приговоренного биографами к ушедшему веку.

Здесь не было речи о собственно искусствоведческом анализе. Ни один из искусствоведов, высказавшихся против авторства Левицкого, не видел картины, не знакомился с протоколами научно-технической экспертизы, проведенной под руководством профессора Л. Кемпиньского. Для оппонентов знакомство со спорным портретом ограничилось знакомством с черно-белыми фотографиями. Вера в непогрешимость концепции, неоспоримость легенды позволила не принять во внимание такие исходные при изучении живописного письма моменты, как цветовое решение, манера, характер фактуры, особенности грунтовки и холста, круг используемых мастером красок. В результате единственным предметом спора и доказательств оказался вопрос относительно четко читаемой на фотоснимке подписи: «P. Lewizki» и следующей строки — «pinxit 1818».

Первое возражение оппонентов сводилось к тому, что латинская подпись известна только на самых ранних работах Левицкого. С 1773 года художник перешел на русское написание своей фамилии. Второе возражение связано с буквой «Р». В общем тексте подписи она должна была означать, как обычно, «pinxit» — писал. Но слово «pinxit» стояло на следующей строке, и поскольку художника представлялось трудным заподозрить в простой описке или невнимательности, оппоненты считали, что буква «Р»

является инициалом какого-то другого, оставшегося до настоящего времени неизвестным, Левицкого, не уступавшего по уровню мастерства своему прославленному однофамильцу. Однако логический домысел слишком часто вступает в противоречие с фактами.

Подпись в рукописи и подпись на картине, — казалось бы, аналогичные по значению, — они на деле имеют совсем разный смысл. Подпись в рукописи — удостоверение личности человека, подпись на холсте — часть, и притом необязательная, произведения, которое само по себе является выражением личности художника. Поэтому каждый в юности разучивает свою подпись и в общем придерживается ее всю жизнь. Инициал — отсутствующий или, наоборот, обязательный, сокращения, росчерки, написание отдельных букв остаются обычно неизменными. Единственный неизбежный здесь ход эволюции — это неумение молодости, безапелляционность зрелости и растущая неуверенность старости. Зато в картине подпись — прежде всего часть и завершение живописного целого. Отсюда поиски для нее художником цвета, места на холсте, размеров, длины строки, подчас прямая необходимость повтора, если лишнее цветное пятно может придать композиции большую завершенность. Подобных примеров в русском искусстве множество.

Общеизвестно, как часто повторял И. Е. Репин полную свою подпись на одном и том же холсте. «Бурлаки, идущие вброд» (1872, Третьяковская галерея), несмотря на сравнительно небольшой размер (62 × 97 см), несут почти идентичные подписи: справа внизу — «И. Репин. 1872», левее и выше — «И. Репин 1872». Трижды подписан художником совсем маленький по размеру картон «Дорога на Монмартр в Париже» (23,1 × 30,8) — посередине внизу, справа наверху и на обороте. Двойными подписями отмечены многие из известных картин, вроде «Рыболова» В. Г. Перова (справа на торце лежащей доски — «В Перов», внизу на сумке авторская дата «1871», правее даты — «В Пер»), «Крестьянского двора» В. А. Серова (справа внизу — «В. Серов 86», ниже — «В Серов 86 г»), «Сидения царя Михаила Федоровича с боярами» А. П. Рябушкина. И все это примеры из одного только собрания Третьяковской галереи.

Но XVIII веку известен и другой тип повторов, смысл которого до сих пор остается нераскрытым, когда повторялись только буквы в сокращенном тексте подписи. Достаточно вспомнить парадный портрет Петра III кисти А. П. Антропова с тщательно выписанным художником текстом: «П: П: Алексей Антропов 17 8/19 56 Москва». Никакой описки в царском

заказном портрете быть не могло: любое проявление мнимого неуважения к изображенной на нем персоне каралось самыми строгими наказаниями, вплоть до плетей и ссылки в Сибирь. И раз ни сам художник, ни его дотошные заказчики не придали значения на первый взгляд бессмысленному повтору, последний должен был иметь очевидный для них всех смысл. Отсюда повторенная на портрете из Познани буква никак не служила аргументом против авторства Левицкого. Что же касается того — писал ли и мог ли писать в эти годы художник, то и здесь словам девочки С. Лайкевич противостоят факты.

1807 год. Левицкого уже двадцать лет нет в Академии художеств, и тем не менее академическая администрация поднимает вопрос о включении старого мастера в состав Совета. Это рука помощи портретисту, который со смертью зятя оказался кормильцем своей овдовевшей дочери и ее детей. При этом конференц-секретарь Академии и вице-президент подчеркивают, что Левицкому все труднее становится находить заказы. Именно находить в силу изменявшихся вкусов и моды, а не выполнять — работать живописец способен по-прежнему.

1812 год. Недавнему выпускнику Академии Ивану Яковлеву предлагается в качестве программы на звание академика написать портрет Левицкого. Учитель Яковлева, А. Г. Варнек, пользуется предлогом, чтобы поместить в академических залах портрет почитаемого им живописца. Слухи утверждают, что голова на портрете была прописана самим Варнеком — нота острого психологизма, введенная в парадное изображение.

Левицкий на портрете И. Е. Яковлева — А. Г. Варнека не молод, но ему далеко и до старческой дряхлости. Непринужденный поворот сидящей фигуры. Поредевшие, но все еще достаточно густые волосы. Живой напряженный взгляд, полный внутренней энергии и иссекающего интереса к жизни. Сложнейший натюрморт, где каждая деталь подсказывает все новые и новые подробности из жизни художника.

Теплый плед на ногах — Левицкий страдал жестоким ревматизмом, на который не обратили внимание биографы, но о котором хорошо знали друзья художника из масонской среды. А ведь ревматизму трудно опуститься на колени, тем более невозможно ползти на больных распухших суставах, как утверждает С. Лайкевич. В руках художника и на столе рядом с ним книги — Левицкий увлекался литературой и был одним из образованнейших людей своего времени, тем более в среде художников. Рукопись как напоминание о литературных занятиях, рулон рисовальной бумаги — Левицкий был превосходным рисовальщиком и обращал особенное внимание на

рисунок в работе с учениками, очки — в них художник принужден был и читать и работать. Кстати, характер его взгляда, очень точно зафиксированный Варнеком, говорит о сильно развитой дальнорзости.

В этом перечислении подробностей Яковлев старомоден. XIX век приносит с собой отказ от «многозначительных» деталей, сосредоточивая все внимание художника на внутренней характеристике человека.

В те же годы М. Н. Шамшин ограничивается на портрете скульптора И. П. Прокофьева изображением одного гипсового бюста; М. И. Теребенев в портрете пейзажиста Ф. Я. Алексеева — кисти; И. Б. Лампи в портрете профессора исторической живописи И. А. Акимова — карандаша в рейсфедере и папки с рисунками. Возможно, редкая разносторонность Левицкого, необычная для современных ему художников, побудила портретиста не ограничиваться каким-то одним намеком на профессию живописца, обратиться к старым привычным приемам. Но главное — яковлевского Левицкого нельзя себе представить неспособным держать кисть, писать, работать, если даже ухудшающееся здоровье и давало себя знать. Да ведь и в том же 1812 году Левицкий не прочь вернуться в Академию в качестве преподавателя.

Наконец, 1820-е годы. После смерти мужа вдова Левицкого поднимает вопрос о назначении ей вдовьей пенсии. При этом семья по-прежнему живет в доме на Кадетской линии, лишь половина которого была заложена за очень значительную по тем временам сумму в две тысячи рублей. Одно только содержание этого дома и налоги на него превышали академический оклад Левицкого. Не имея ни наследственного, ни благоприобретенного капитала, средства для жизни художник мог зарабатывать единственно собственным трудом. Этот логический вывод подтверждают и самые прозаические, зато вполне достоверные свидетели в виде петербургских адрес-календарей.

Семейные предания, в общем поддерживающие версию о немощах и неспособности работать Левицкого, ничего не сумели рассказать о последних годах художника. По мнению большинства биографов и в том числе семейных историков, Левицкий оставил в 1818 году Петербург и переселился на Украину. Однако претендуя на исчерпывающую осведомленность о жизни прославленного предка, потомки Левицкого не знали его конца: где именно — на Украине или все же в Петербурге — умер и похоронен портретист. И вот адрес-календари, регулярно издававшиеся справочники о жителях столицы, вносили в этот вопрос полную ясность. До конца своих дней Левицкий оставался

жителем Петербурга, до конца хотел или принужден был работать по заказам. К тому же выводу приходил на основании развернутого искусствоведческого анализа и Е. Ивановко. В письме из Познани между прочим говорилось:

«Должен еще раз подтвердить под впечатлением нового осмотра портрета, что он представляет создание большого таланта и не несет на себе никаких следов творческого упадка по меньшей мере немолодого уже мастера. Опыт полувековой работы Левицкий использует здесь совершенно новаторски, не оставаясь на позициях XVIII века. Основная характерная черта, роднящая наш портрет с традициями XVIII столетия, это яркий психологизм, так принципиально отличающий произведения русской школы от всех современных ей западноевропейских школ. Этот психологизм, которым отмечено лицо на портрете, в полной мере, конечно, ощущается при непосредственном общении с оригиналом, поскольку в нем немаловажную роль играют колористические особенности решения, основанного на достаточно звучных цветах. Одним словом, картина, относящаяся к позднему периоду творчества Левицкого, представляет убедительное свидетельство его большого и оставшегося до конца неистощенным таланта и как таковая заслуживает места в музее. Тем более что сохранилась она очень хорошо — без малейших смыстостей и дописок».

Доводы в своей совокупности складывались в достаточно стройную картину. Еще не истина — в исторической науке она утверждается прямыми фактами, но уже приближение к истине. Правда, один вопрос упрямо вставал на пути рождавшейся уверенности. Почему, если Левицкий постоянно оставался в Петербурге, если продолжал все годы работать и выполнять заказы, почему в обширнейшей мемуарной литературе этих лет никем и никогда не упоминалось его имя?

Померкшая слава? Но автор одного из самых прославленных, воспетого поэтами портрета Екатерины-Фелицы, Екатерины-Законодательницы, олицетворения мудрой и просвещенной монархини, не мог быть так просто забыт в александровские годы. К тому же при всей распространенности портретов написание каждого из них становилось событием в жизни портретируемого, о нем вспоминали часто, подробно, не забывая имен и обстоятельств. И если современники не скупятся на имена самых посредственных живописцев, даже ремесленников, даже крепостных, о чем может говорить их молчание в отношении мастера, чьи работы украшали дворцы и стали олицетворением екатерининского века?

Доказательство того, что все-таки не работал, перестал

писать? Но воспоминания простирались в глубь времени, начинались с XVIII века, где не зная Левицкого, не сталкиваться с его работами было попросту невозможным. Забывчивость, неосведомленность могли стать причиной в каком-то отдельном случае, но в отношении Левицкого они приобретали коллективный характер. Куда дальше, если в опубликованных еще при жизни художника воспоминаниях Федора Львова о его двоюродном брате, Николае Александровиче Львове, нет и тени Левицкого, хотя подробнейшим образом описаны все художнические контакты Львова, все его знакомства с деятелями искусства. А ведь теснейшая многолетняя связь Львов — Левицкий — это не только эпоха, но и постоянное сотрудничество, единомыслие в вопросах искусства, общность взглядов, которые приходилось вместе отстаивать. Это многословная переписка и целая, галерея портретов, написанных Левицким с самого Николая Александровича и его красавицы жены Марьи Алексеевны Львовой-Дьяковой.

Для Федора Львова, как и для множества современников, все-это очевидные и общеизвестные факты, только факты, о которых почему-то предпочтительно умолчать. Именно умолчать, как молчит о своем еще живом члене Академия художеств. В 1820 году, после пятилетнего перерыва, открывается большая академическая выставка работ ее членов, учеников и вольнопрактикующих художников. Преобладают портреты кисти А. Г. Варнека и Ивана Яковлева, Шамшина, Ремезова, Антонелли и других. Левицкий мог не представлять своих полотен, но нигде и ни по какому поводу не упоминается его имя, хотя бы как педагога, хотя бы как воспитателя одного из представленных живописцев. Его нет и в отчетах Академии о своих членах. То, что обязательно в отношении всех преподавателей, забывается в отношении старого мастера. Следующая выставка — 1821 года, и снова среди множества имен пробел везде, где должно было быть упомянуто имя прославленного портретиста. Не изменяет установившемуся правилу и П. П. Свинын, выступающий с обзорами обеих выставок на страницах своих «Отечественных записок».

Но если молчание было намеренным, может быть, одни и те же поводы побуждали молчать и других современников Левицкого? А если так, нет ли в этих поводах ключа к последним двадцати «пустым» годам художника, да и вообще к тем путям, которыми прошла у Дмитрия Левицкого вся его жизнь?

# ДОРОГА ИЗ КИЕВА В ПЕТЕРБУРГ

Достоин я, коль я сыскал  
почтенье сам,  
А если ни к какой я  
должности не годен,  
Мой предок дворянин, а я не  
благороден.

А. П. Сумароков

Здравствуй, мой старинный друг  
и поборник художества любезного.  
Пришли мне пожалуйста хоть  
коротенькое известие у кого ты  
сначала учился, когда вошел в  
Академию...

Н. А. Львов —  
Д. Г. Левицкому. 1800

Итак, неразгаданная в своих причинах упрямая забывчивость Федора Львова и обращение к «старинному другу» и единомышленнику — «поборнику художества любезного» самого Николая Александровича Львова. В год, когда Левицкий писал портреты Протасовой и ее племянницы, отца и сына Билибиных, Н. А. Львов думал об издании истории русского искусства, которой не мог себе представить без Левицкого. Подробностей жизни старого приятеля он не знал — люди XVIII века не были склонны к такого рода откровениям. Значительными представлялись еще не личные переживания, но общественная оценка, государственная служба. Для Львова биография Левицкого начиналась с Академии.

...Красноватая россыпь крутолобых булыжников. Трудный подъем выступающих из воды свинцовой ступеней. Шорох грузно всплескивающих на гранит волн. Зябкая стылость замерших в недоумевающем, почти тревожном ожидании сфинксов. Гладь отодвинутых от берега стен. Торжественных. Молчаливых. В широких вырезах никогда не раскрывающихся окон.

За неохватным полотнищем парадных дверей разворот вестибюля-двора. Рвущаяся строчка хоровода колонн. Сумрак, привычно густеющий у стен. Упругий марш широко

развернувшихся лестниц. Наверху строй колонн, уходящих капителями в высоту сумрачных потолков. Грузно опершийся на палицу Геракл. Стремительно шагающий Аполлон. Могучий Лаокоон, последним усилием рвущийся освободиться от смертельных змеиных колец. Образы древних ваятелей, застывшие в безукоризненном строю гипсовых слепков, мерило вечности и права быть приобщенным к торжеству искусства.

Выставка была первой в только что отстроенных стенах. Строитель Академии трех знатнейших художеств А. Ф. Кокоринов мог замешкаться с отделкой мастерских, классов, тем более спален воспитанников и комнат для жилья — на это понадобится еще два года, — но выставка 1770 года должна была состояться. Наглядное свидетельство пышного расцвета искусств под благодетельным скипетром Екатерины II, неоспоримое доказательство ее превосходства над всеми коронованными предшественниками и предшественницами. Кому бы пришло в голову после такого торжества вспоминать, что идея высшей школы искусств родилась и получила свое начало в предшествующее царствование? Где было полуграмотной и неспособной ни к каким государственным делам Елизавете Петровне соревноваться с размахом и замыслами просвещенной Екатерины. В Академии Екатерина утверждала очередную победу своего царствования, о которой следовало узнать всем подданным Российской империи и всем европейским государствам. Другое дело, что рядом с точным расчетом двора в тени его утверждались иные идеи и стремления людей, думавших о будущем развитии русского искусства.

Сама по себе выставка не могла удивить Петербурга. С далеких 20-х годов XVIII века и в старой и в новой столицах жила и процветала торговля, связанная с искусством. Особые магазины торговали печатными нотами — «нотными тетрадами», изготовленными на московских фабриках и привозными музыкальными инструментами. Для приобретения наиболее дорогих клавишных инструментов существовали посредники, оповещавшие желающих через газеты о предложениях в зарубежных городах, преимущественно Польши и Германии. Рядом процветала торговля эстампами, живописью, скульптурой, и «Лавка Жерсена» А. Ватто никому бы не показалась здесь в диковинку. Торговлю вели иностранцы и предлагали любителям привозные работы. Страна, откуда привозились картины или скульптуры, особенности ее национальной школы и мода на школу значили гораздо больше, чем имена художников, которые не принято было называть. Покупателя вполне удовлетворяло указание — «французская мебель», «английские стулья из

махагоны» (красное дерево), «голландские картины», «итальянские мраморные вещи, а именно статуи, пирамиды, сосуды, львы, собаки, каминные и столовые доски», которые, например, поставляли купцы Кессель и Гак, регулярно извещавшие об этом через «Санкт-Петербургские ведомости».

Но если всякая продажа была связана с показом продаваемых произведений искусства, то в так называемых магазинах-складах Канцелярии от строений из года в год устраивались настоящие выставки. Крупнейшая строительная организация России тех лет, Канцелярия имела в своем составе представителей всех прямо или косвенно связанных с архитектурой специальностей, в том числе живописцев, резчиков, скульпторов. Без художника не велось и не заканчивалось ни одно сколько-нибудь значительное строительство, не «убирались» комнаты и залы. Картины, росписи еще с XVIII века стали обязательной частью жилой обстановки. Их можно было заказать, но можно и купить. В тех же «Санкт-Петербургских ведомостях» объявлялось, что «в магазинах Канцелярии от Строений продаются живописные картины, плафоны и другие домовые вещи, бывшие уже в употреблении: охочим людям для покупки являться у находящегося реченной канцелярии от Строений при оных магазинах человека Гаврилы Козлова». Только иногда здесь оказывались новые работы, по той или иной причине становившиеся «избыточными» на строительствах.

Вновь образованная Академия трех знатнейших художеств обращается к выставкам почти сразу после своего открытия и сразу совсем по-иному. Сначала это показ экзаменационных ученических работ — свидетельство образования будущего художника, где оценки Совета служили указаниями для зрителей — на что надо обращать внимание, что именно представляет большую художественную ценность. Воспитание художника, но и воспитание зрителя — задачи, одинаково важные в представлении организаторов Академии.

К экзаменационным выставкам присоединяется постоянный показ работ воспитанников в организованной по идее А. Ф. Кокоринова факторской. Все учебные работы академистов — рисованные, живописные, скульптурные — поступали здесь в продажу с тем, чтобы ко времени своего выпуска каждый из молодых художников мог располагать известной денежной суммой. «А для лучшей пользы и ободрения учащихся в художествах и ремеслах, — указывал академический Совет, — юношеству стараться продавать их работы аукционным порядком. Учредить оные весь Генварь месяц по средам и во время танцевального класса и во время оных для большего привлечения

публики к любви и склонности к художествам оказывать пристойное угощение и не предосудительные увеселения, употребляя на то 10-процентную сумму». Той же цели служили и широко рассылавшиеся пригласительные билеты и каталоги «против французского образцу».

Исключительно низкие, чаще всего и вовсе копеечные цены, разнообразные сюжеты обеспечивали большую популярность академической факторской, которая к тому же старалась распространять ученические работы и в других городах. Ее представители были и в Москве, и в Воронеже, и в Туле. В том же 1770 году в «Санкт-Петербургских ведомостях» регулярно повторяется объявление: «При императорской академии художеств учрежденный фактор господам любителям художеств сим почтеннейше объявляет, что сего декабря с 25 дня выставленные картины и рисунки воспитываемого юношества и учеников оной Академии продаваться будут в их пользу по написанной на каждом ценам; чего для желающих могут оные видеть и покупать по средам и субботам пред полуднем и пополудни, покуда оные все проданы будут».

И все же по сравнению со всеми предыдущими, и в том числе собственно академическими выставками, выставка 1770 года была необычной. Вниманию зрителей предлагались не ремесленные поделки и не ученические работы, какой бы мерой талантности их авторы ни отличались. Перед зрителями представляли произведения искусства, которые можно и нужно было смотреть не ради решения каких-то практических задач оформления интерьера, но ради той работы ума и чувства, которые их созерцание доставляло. Пышность обстановки выставки, торжественность начинавшего складываться ее ритуала представлялись современникам не только естественными — необходимыми. В этом те, кто связывал с Академией будущее русского искусства, готовы были согласиться с Екатериной. Назывались имена художников и среди них накануне никому еще не известное, точнее, ни в печати, ни в документах не встречающееся, имя Дмитрия Григорьевича Левицкого.

...Каталог носил витиеватое и многословное название — «Описание трудов господ членов Императорской Академии трех знатнейших художеств живописи, скульптуры и архитектуры, выставленных по общему собрания согласию в Академической сале для смотра всенародно 1770 года». Участники — трое архитекторов, мозаичист, семеро живописцев — и широчайшая панорама современного русского искусства.

Ж.-Б. Валлен-Деламот, едва ли не самый деятельный из строителей Петербурга в 1760-х годах, выступающий с проектами

строящейся в столице на Невском проспекте церкви Екатерины, дворца Кирилла Разумовского в Почепе близ Чернигова, дома И. Г. Чернышева у Синего моста в Петербурге. Адъюнк-ректор Академии художеств по архитектуре, «корреспондент французской королевской академии архитектуры и Член Флорентийской и Болонской академий», как его торжественно именуют в каталоге, Валлен-Деламот сотрудничает с А. Ф. Кокориновым по сооружению нового здания Академии. Он только что закончил примкнувшие к Зимнему дворцу Старый Эрмитаж и Малый Зимний дворец, Гостиный двор, на строительстве которого сменил самого В. В. Растрелли, и Новую Голландию.

Рядом с листами Деламота «проект месту для статуи конной его величества государя императора Петра Великого» Юрия Фельтена. Сын кухмистра Петра I, талантливый математик, получивший образование в университете Тюбингена, Фельтен уже участвовал в строительстве замка в Штутгарте, был помощником В. В. Растрелли в Зимнем дворце. Теперь он занят гранитными набережными Невы, почти одновременно строит и петербургский дворец И. И. Бецкого, и Чесменский дворец неподалеку от столицы, и так называемый Второй Эрмитаж.

Назначенный в год выставки адъюнк-профессором Академии, недавний ее выпускник и пенсионер, вернувшийся из поездки по Франции и Италии, Иван Старов уже стал академиком и получил лично от Екатерины заказ на проект дворца для ее побочного сына от Григория Орлова, графа Бобринского. Старов показывает и образцы своих проектов и графические листы, среди них «два вида церкви апостола святого Петра в Риме, когда она бывает освещена иллюминированным крестом с лампами, и которой повешен бывает в купол в великой четверток и в пятницу, рисованы с натуры тушью» и «два вида Тивольских натуральных каскадов, рисованных свинцовым карандашом».

Среди живописцев — Иоганн Грот, модный «зверописец», заполонивший своими полотнами петербургские дворцы. Миниатюрист Петр Жарков, руководитель академического класса и, пожалуй, единственный русский портретист, любимый Екатериной, Антонио Перезинотти, декоративист и театральный художник, по эскизам которого делались росписи во многих петербургских и загородных дворцах. Сотрудничавший с А. Перезинотти живописный мастер Канцелярии от строений Иван Бельский с живописными оригиналами, по которым под его наблюдением выполнялись мозаичные картины, — традиция, начатая М. В. Ломоносовым. Увлечение мозаикой в эти годы так велико, что три из представленных Иваном Бельским и

выполненные в материале картины составляли собственность самой императрицы. Наконец, еще один воспитанник Академии и ее будущий фактический руководитель — только что приехавший из-за границы А. П. Лосенко. Лосенко показывает и копию с Рафаэля и картину, «представляющую нагова человека, или достижения совершенства натуры» — необычный для русских зрителей сюжет обнаженных тел. Но настоящим событием становится его картина, «представляющая Великого князя Российского Владимира Святославича перед Рогнедою, дочьрю Рогвольда князя Полоцкого, по побеждении сего князя за противный отказ требуемого Владимиром супружества с оною», — первый образец той исторической живописи, которая была для Академии самым высоким видом изобразительного искусства.

Что же представлял рядом с ними не связанный ни с придворными заказами, ни с государственными учреждениями «вольный малороссианин» Дмитрий Левицкий, как его называли современные документы! И тем не менее самое большое число работ — шесть из представленных на выставке тридцати девяти — принадлежало именно ему. Каталог подробнейшим образом перечислял, что представлены «господином назначенным Левицким 15. Портрет его сиятельства графа Александра Сергеевича Строганова... Принадлежит его же сиятельству. 16. Портрет его превосходительства Григория Николаевича Теплова... Принадлежит его же превосходительству. 17. Портрет императорской Академии художеств господина Ректора Александра Филипповича Кокоринова... Принадлежит оной Академии. 18. Портрет Коллежского Советника, императорского Московского Воспитательного дому опекуна Богдана Васильевича Умского... Принадлежит Московскому Воспитательному дому. 20. Портрет штаб-лекаря Христиана Виргера, которой служить начал в России при его величестве Государе царе Алексее Михайловиче и ныне имеет от роду себе 102 года... Принадлежит господину Статскому Советнику Никите Акинфиевичу Демидову. 19. Портрет крестьянина Никифора Артемьевича Сеземова... Принадлежит Московскому Воспитательному дому».

Но удивительным было не только число представленных Левицким работ. Непонятной оставалась и их принадлежность. В то время как больше половины экспонированных произведений представляло собственность авторов, все портреты Левицкого входили в частные или казенные собрания. Заказчики портретов — именно они вызывали в связи с выставкой 1770 года самое большое недоумение.

Судьба портретиста, живущего трудом своих рук, тем более

портретиста XVIII столетия, — полнейшая зависимость от заказчика. Художнику не дано выбирать модель, но ждать, какая модель остановит на нем свой выбор. Профессиональная выучка, мастерство, талант могут не значить ничего рядом с признанием, модой, спросом, неожиданно возникающими в тех или иных кругах. Сын создателя «Медного всадника» Э.-М. Фальконе, Пьер Фальконе, в Англии пользуется славой самого модного автора женских портретов, но ему нечего делать в Петербурге, где его полотна не пришлось по вкусу ни Екатерине, ни ее двору. Зато никак не воспринятый у себя на родине марселец Л. Каравакк в России становится законодателем парадных портретов от Петра I до Анны Иоанновны. Ко времени академической выставки 1770 года Россия имеет целую плеяду модных и прославленных портретистов. Еще не закатилась для Петербурга звезда Федора Рокотова. Пользовались достаточной известностью преподававшие вместе с Рокотовым в Академии художеств Иван Саблуков и Кирила Головачевский. Рядом с полотнами Левицкого на выставке висит, хотя и единственный, портрет снискавшего благоволение двора заезжего французского мастера Деляпьера, который изобразил руководителя скульптурного класса Академии Н. Жилле.

Среди участников выставки Левицкий единственный новичок. Его известность, если это можно назвать известностью, восходит всего лишь к 1769 году. Именно тогда представил он на суд Академии портреты исторического живописца Гаврилы Козлова с женой и получил за них первое свое звание — назначенного в академики. Но такого успеха добивались десятки художников и до и после него. Первое звание требовалось закрепить выполнением заданной программы на звание академика. Левицкому было предложено написать портрет А. Ф. Кокоринова. Всякая представляемая и одобренная программа становилась собственностью Академии — отсюда пометка о принадлежности ей кокориновского портрета. Но гораздо интереснее и показательнее вопрос принадлежности остальных пяти портретов.

Изысканно галантный, ироничный А. С. Строганов. Трудно сказать, чему отдавала предпочтение Екатерина II — его блестящей образованности или сказочным богатствам, но Строганов постоянный спутник Екатерины во всех ее поездках, постоянный собеседник в придворной жизни. Он может позволить себе всерьез заниматься изучением искусств, и у него достаточно средств, чтобы бесконечно пополнять начатое отцом собрание живописи и художественных произведений. К тому же Строганов любит позировать художникам, — скольким европейским знаменитостям заказывал он свои портреты. Левицкий

оказывается в одном ряду со шведом А. Росленом, успеху которого в Петербурге не помешало даже открытое недовольство Екатерины, уверявшей, что портретист превратил ее в «шведскую кухарку».

Рядом с насмешливо-кокетливым красавцем в небрежно наброшенном роскошном меховом халате, каким увидел будущего президента Академии художеств А. Рослен, Строганов Левицкого, несмотря на подчеркнутую парадность обстановки кабинета, в котором поместил его русский портретист, проще и строже. Его лицо тронута первыми складками. Взгляд выдает сосредоточенную работу мысли. Строганов некрасив, простоват и удивительно человечен в том живом движении, которое находит для него портретист.

Григорий Теплов. Современники почти единодушны в своей нескрываемой неприязни к нему. Хитрец, дипломат, предатель, в совершенстве постигший механизм придворных и государственных интриг, не знавший преград в достижении личных целей. Сын «жены истопника» Псковского архиерейского дома, как осторожно отзывались о его происхождении документы, школяр созданной тем же псковским архиереем — Феофаном Прокоповичем — школы в начале жизни, сенатор, доверенное лицо Екатерины II по принятию прошений на ее имя — в конце. Теплов легко умеет войти в доверие и так же легко предать любого своего покровителя, как было с его бывшим воспитанником Кириллом Разумовским. Он помог Кириллу стать гетманом Украины — должность, специально введенная Елизаветой Петровной для брата своего фаворита, — но и лишиться этой власти, невзначай подсказав очередной императрице целесообразность отмены гетманства.

Только есть и другой Григорий Теплов, вошедший в историю не придворных интриг, а русской культуры. Он в совершенстве владеет несколькими европейскими языками, так что становится высоко ценимым переводчиком Академии наук. Он великолепный музыкант-инструменталист и композитор, автор первого сборника русских романсов, увидевшего свет в конце 1740-х годов. О его концертах вместе с дочерьми-певицами с восторгом отзываются те же современники. Наконец, Григорий Теплов и профессиональный живописец. Об этом говорят сохранившиеся до наших дней натюрморты и то, что в начале служебного пути Теплова постоянно вызывали для срочных работ вместе с живописцами Канцелярии от строений. Даже у сенатора Теплова найдется время, чтобы написать и представить в Академию художеств любопытное рассуждение — «Диссертацию» о живописи и ее значении в жизни человеческого общества.

Знал ли Левицкий о «службистских» талантах своей модели? Их тень лишь угадывается в портрете — жестко прочерченная линия волевого подбородка, презрительный изгиб губ, властный оценивающий взгляд. И вместе с тем художник явно откликается на то, что сумел увидеть и почувствовать в Теплове, — незаурядность умного лица, впечатлительность, даже оттенок мечтательности.

Ленивый, добродушный, чуть неряшливый Б. В. Умской вполне удовлетворяется своей ролью фактического хозяина — опекуна большого и беспокойного хозяйства Московского Воспитательного дома. Это сотни сирот и подкидышей, из которых весь XVIII век пополняла, между прочим, состав своих учащихся Академия художеств. Но безродному и небогатому Умскому по непонятной причине постоянно покровительствует двор. О нем не устают осведомляться, им специально занимается И. И. Бецкой, президент Академии художеств, он же куратор Московского Воспитательного дома. Умским всегда довольны, его всегда принимают, хвалят, благодарят, но безо всякого продвижения по служебной лестнице, и современникам трудно не верить слухам о высоком происхождении опекуна: его считали старшим из побочных сыновей самой императрицы Елизаветы Петровны.

По сравнению с Умским Никифор Сеземов не заслуживает внимания современников, хотя для того, чтобы достигнуть его положения, будучи крепостным П. Б. Шереметева, нужно было обладать незаурядными способностями и энергией. Делец, наживший на откупам огромное состояние, он жертвует Московскому Воспитательному дому огромную по тем временам сумму в двадцать тысяч рублей, и за это его портрет «другим в пример» помещается в зале опекунского Совета. При всей внешней благообразности своей модели Левицкий подмечает и самодовольство, и хитрость, и нарочитое благообразие сообразительного мужика.

Заказы на портреты Умского и Сеземова исходили и, во всяком случае, непосредственно зависели от воли Бецкого. Заказ Левицкому также должен был исходить от него. Но первые заказчики Левицкого не только относились к числу наиболее высокопоставленных лиц и находившихся под непосредственным наблюдением двора учреждений. Оказывается, между ними существовала и совершенно определенная связь. О портрете Умского заботится Бецкой, но Умской в свою очередь — близкий друг некоронованных королей Сибири и Урала, заводчиков братьев Никиты и Прокофия Акинфиевича Демидовых.

Оба блестяще образованные, серьезно занимавшиеся каждый

своим любимым разделом науки, люди своеобразные, но и имевшие возможность разрешить себе любое чудачество или оригинальность, братья Демидовы не оставались равнодушными и к искусству. Они не искали специально поводов оставлять свои портреты, тем не менее такие портреты писались и притом известными, преимущественно русскими мастерами. Тремя годами позже Левицкий напишет, вернее, закончит свой известный портрет П. А. Демидова, в середине 1760-х годов портрет Никиты был написан Ф. С. Рокотовым. Никита Акинфиевич особенно покровительствовал ученым и художникам. Он состоял в переписке с Вольтером, издал любопытный «Журнал путешествия в чужие края», учредил в Академии художеств награду — Демидовскую медаль за успехи в механике. В 1770 году он обращается к Левицкому с заказом на портрет столетнего лекаря, который должен был пополнить знаменитую демидовскую коллекцию «натуральей».

Другой пример — портрет Кокоринова. Выбор его в качестве программы для Левицкого мог зависеть и от Бецкого, поскольку тот возглавлял академический Совет. Но, с другой стороны, Кокоринов — еще одна ниточка, тянущаяся к Демидовым. Отец Кокоринова состоял архитектором на демидовских заводах в Сибири, а сам Кокоринов был женат на дочери немногим уступавшего братьям по богатству Григория Акинфиевича Демидова, Пульхерье. Среда, в которой вращался строитель здания Академии, слишком необычна для зодчего тех лет. Кстати, Кокоринов начинает как самостоятельный архитектор у любимца Елизаветы Петровны, первого президента Академии художеств И. И. Шувалова. Его стремится заполучить к себе на службу занятый строительством столицы новоиспеченного гетманства города Глухова Кирилл Разумовский. Целых четырнадцать лет Кирилл сохраняет за собой придуманную, но далеко не призрачную гетманскую власть, хотя на деле она с самого начала переходит в руки правителя его канцелярии Григория Теплова. Многочисленные строительства, приглашение художников, забота об исполнителях тем более остаются делом тепловских рук.

Едва объявившемуся в столице, по сути дела, начинающему портретисту может повезти с одним случайно обратившимся к нему заказчиком. Но портреты Левицкого говорят о связи художника с определенной средой, определенным кругом лиц, несомненно сказавшим свое слово и в отношении первых шагов Левицкого в Петербурге, и в отношении самого приезда живописца в столицу. Но как и откуда возникли эти связи? Ответ, полученный Н. А. Львовым, остался неизвестным для потомков: написать и издать свою историю искусства ему не

удалось. И вот детство Левицкого, юность, истоки и первый взлет творчества — что известно сегодня о них? Или иначе — какими достоверными сведениями (не предположениями!) стали мы о них располагать?

Историю семьи обычно удастся проследить на протяжении двух-трех поколений. Принадлежность Левицкого к старинному поповскому роду позволяет гораздо глубже заглянуть в анналы семейной хроники, корни которой уходят к середине XVII столетия. На переломе третьей и последней четвертей этого века с Правобережной Украины на Полтавщину переселился престарелый священник Василий Нос. За ним потянулась вся его разросшаяся семья: сын, внук, правнуки. В 1680 году старый поп удачно получил приход Михайловской церкви в местечке Маячка на самом юге Полтавщины, где проходила граница между Сечью и Гетманщиной, около небольшого городка Кобеляк. Приход богатством не отличался, но все же сменивший отца поп Василий-младший сумел прикупить к поповскому двору лесок и луг. С тех пор михайловский приход становится своего рода наследственным достоянием Носов. Поколение за поколением они остаются здесь священниками. За Василием-младшим приходит его сын, Степан, священничествовавший в Маячке между 1691 и 1704 годами. Степана сменяют поочередно трое из четырех его сыновей: Дорофей, Кирилл, по прозвищу Орел, Алексей. Последний из братьев, Лукьян, судя по сохранившимся документам, так и остался поповичем.

В следующем поколении наследником Носов оказывается единственный сын Кирилла Носа-Орла, Григорий, принявший фамилию Левицкий. Григорий Кириллович Нос-Левицкий и стал отцом будущего портретиста. В этой части семейной хроники все имело документальные подтверждения, все соответствовало историческим фактам, но и давало почву для первых и очень стойких легенд.

Жизнь Григория Носа-Левицкого — стоило ли ее восстанавливать во всех подробностях, если бы отец не был первым и единственным известным нам учителем сына. Григорий вошел в историю искусства как гравер, несомненно, одаренный, своеобразный, наделенный даром композиции и превосходным для своего времени знанием рисунка. Последнее достаточно необычно для граверов первой трети XVIII века, тем более, что рисунок Григория Носа-Левицкого выдает не навык простого копирования оригиналов, но уверенную работу с натуры, а именно этим умением отличался среди своих современников-портретистов и Дмитрий Левицкий.

Энциклопедическая справка о крупнейшем украинском

гравере Григории Левицком достаточно обстоятельна. Окончил Киевскую духовную академию. Состоял приходским священником в Маячке и одновременно работал справщиком в Киево-Печерской типографии, где печатались и его собственные гравюры. Художественное образование получил за рубежом, в Германии. Переменил отцовскую фамилию. По поручению Синода осуществлял надзор за художественным уровнем церковных росписей и современной ему иконописи. В качестве живописца был приглашен для участия в росписи Андреевского собора в Киеве, работал там вместе с сыном, что и стало началом профессионального пути будущего портретиста.

Биографы безоговорочно принимают эту схему. Семейные предания всячески ее поддерживают, никак, впрочем, не уточняя. В результате энциклопедическая справка дает не просто общее представление о биографии гравера — по существу, она ее исчерпывает. Попытки раскрыть основные посылки точными датами — когда занимался Левицкий в Академии, с какого и до какого времени работал Григорий справщиком, какой период провел за границей — бесполезны. Ни одно из этих сведений не имеет документальных оснований. Более того. Документы утверждают, что никогда гравер не учился в Киевской академии. В списках ее воспитанников 1720–1730-х годов проходит несколько Григориев Левицких, но ни одного из них не представляется возможным идентифицировать с попом из Маячки. Что же касается Григория Носа-Левицкого, то такого среди питомцев Академии вообще никогда не числилось.

Но если существование однофамильцев все же позволяло сохранить хоть самую слабую надежду на то, что за одним из них скрывался оставшийся невыявленным гравер, материалы Киево-Печерской лаврской типографии исключали всякую подобную возможность. Типографские документы свидетельствовали, что Григорий Левицкий никогда не работал в штате типографии, никогда не состоял в ней справщиком — должность, исполнитель которой не мог остаться неучтенным. Все отношения гравера с киевской типографией ограничивались выполнением отдельных заказных работ, правда, достаточно многочисленных, чтобы Григорий Левицкий предпочел их, а вместе с ними и постоянное пребывание в Киеве жизни в родной захолустной Маячке. Судя по записям Киевской духовной консистории, Григорий Левицкий вплоть до 1760-х годов отдавал свой приход на условиях найма другому попу, который должен был выделять средства на содержание его семьи. Сам же Григорий хлопотал об интересах михайловского клира по-прежнему из Киева, где располагал на Подоле собственным домом.

Эти два документально установленных, а точнее, документально опровергнутых обстоятельства — обучения Григория Левицкого в Духовной академии и последующей многолетней его работы в штате киевской типографии — в свою очередь ставили под сомнение как обстоятельства перемены гравером фамилии, так и обстоятельства получения им художественного образования.

Почему Григорий Нос отказался от отцовской фамилии, но и как ему это удалось? В XVIII веке подобная перемена была делом далеко не легким, требовала специальных разрешений и особых обстоятельств. Она встречалась в дворянской и притом наиболее состоятельной среде, когда вставал вопрос о необходимости поддержать угасающий род посредством женской линии. Но какое все это могло иметь отношение к попу, к тому же сельскому и самому обыкновенному?

Традиция семьи художника, проявившаяся, впрочем, достаточно поздно и в лице слишком отдаленных потомков, сводила все, на аристократический манер, к тщеславию гравера. Григорий Нос якобы предпочел своей простонародной неблагозвучной фамилии имя более достойной по происхождению дворянки жены — версия, принятая большинством биографов художника. Значительно меньшая часть историков связывала решение Григория Носа с обучением в Духовной академии, среди студентов которой якобы был распространен обычай менять перед рукоположением в сан родовую фамилию.

При всей кажущейся маловажности спора (что способна изменить в характере творчества мастера перемена фамилии?) он говорил о недоработанности темы и еще о самой большой для исторического исследования опасности — смешении документально установленных фактов с логическими домыслами и легендами. Включенные в мозаику фантазии и вымысла крупницы правды неизбежно переставали быть отражением действительности, искажали действительность ради концепции, и первые же попытки проверки обеих версий подтверждали этот непреложный закон.

Исследователи не располагали документальными доказательствами, что жена Григория Носа, мать будущего портретиста, была урожденной Левицкой. С другой стороны, предполагаемое тщеславие Григория Носа не могло найти своего удовлетворения именно в браке. В списке дворянских родов Носы фигурируют рядом и наравне с Левицкими и не уступают последним в древности происхождения. Хотя не исключено, что связанные с художником семьи и Носов и Левицких были всего

лишь однофамильцами дворянских родов. Тем не менее само по себе понятие простонародности первоначальной фамилии гравера, тем более ее благозвучности теряло для XVIII века всякий смысл (как быть в таком случае с русскими Хвостовыми или боярским родом Овчины-Телепневых?).

Версия о перемене гравером фамилии в стенах Духовной академии отпадала, и не только потому, что Григорий Левицкий академиком никогда не был. Сам по себе существовавший среди питомцев Академии обычай никак не мог касаться Григория Носа. Обычай возник среди выходцев из недуховных семей, чтобы символизировать переход в среду священнослужителей, будущий же гравер и так принадлежал к заслуженному поповскому роду. Его отказ от связи с этим родом представлялся тем более непонятным, что Григорий даже сохранил за собой наследственный приход. Поэтому причину его поступка следовало искать не в духовной среде и, во всяком случае, вне нее. Дошедшие до нас гравюры Григория Левицкого свидетельствуют, что он пользовался новой своей фамилией задолго до рукоположения в сан священника и до женитьбы. Фамилией «Левицкий» гравер подписывается за рубежом, в годы своего обучения мастерству. Теперь только вставал вопрос, на какое именно время его обучение приходилось.

По существу, о фактах биографии гравера, особенно в ранний ее период, позволяли судить всего лишь два источника — короткая и единственная запись в исповедной книге Михайловской церкви, где Григорий назван среди других членов семьи отца, и длиннейшая обстоятельнейшая просьба его тетки, вдовой попадьи Пелагеи Мироновны. Вдова родного дяди гравера, Алексея Носа, Пелагея искала управы на племянника, который занял освободившийся после смерти ее мужа приход и отказывал ей и ее сыну Николаю в причитающемся им от поповского дохода пропитании.

Стремясь доказать всю незаконность действий племянника, сомнительность его прав, попадьа приводила некоторые подробности из его жизни. Из жалобы следовало, что оставил Григорий Маячку сразу после Полтавской баталии «в малых летах» и исчез в неизвестном направлении, что объявился он в Маячке лишь спустя двадцать лет, когда родные уже «не чаяли его в живых» и, как выяснилось, «из немецких земель». Притом стал Григорий попом только по возвращении и сразу получил кормивший попадью приход.

Из слов Пелагеи биографами был сделан вывод, что родился Григорий Нос в конце 1690-х годов — скорее всего, в 1697 году, — оставил Маячку после 1709 года и соответственно

вернулся на родину в конце 1730-х годов. И эта засвидетельствованная родственниками благополучная версия оказывалась полностью опровергнутой единственной строкой в исповедной росписи 1724 года.

Право выбора — дано ли оно исследователю при анализе исторических материалов? Можно ли предпочесть одно обстоятельство другому, включить в складывающуюся концепцию один факт, обойдя или любой ценой стремясь поставить под сомнение другой? Выводы из жалобы вдовой попадьи, несмотря на всю их приблизительность, оказались поддержанными биографами и семейными историками, и в результате критике подверглись не ее сведения, но исповедная роспись, которая была обвинена в неточности, якобы неизбежной во всех документах подобного рода.

Несомненно, каждый вид документов обладает своими особенностями, которых не может не знать и не учитывать в своей работе историк. Обычно это мера и характер возможных погрешностей, требующих соответствующей перепроверки, как бы ни был велик соблазн увидеть в каждом новом сведении открытие. Несмотря на свой церковный характер, исповедные росписи в действительности представляли форму учета и контроля благонамеренности граждан Российской империи. Возраст, который в них приводился, как, впрочем, и во всех документах XVIII века, точною не отличался, но ошибки колебались в пределах одного-двух лет. Зато факт присутствия отмечаемого человека был безусловным. Отсутствующие, какой бы кратковременной ни была их отлучка, не заносились в исповедную роспись никогда. Григорий Левицкий мог родиться не в 1708 году (согласно росписи, ему 16 лет), а около этого года, но, вне всяких сомнений, в 1724 году он еще оставался в Маячке, а не исчез «безвестно» в «немецких землях», как на том настаивала вдовая попадьи. Впрочем, даже ее собственный рассказ по-своему подтверждает данные исповедной росписи.

Из слов Пелагеи следовало, что Григорий Нос-Левицкий появился в Маячке после смерти попа Алексея Носа, которого не стало в конце 1730-х годов, и тогда же был рукоположен в священники, что и дало ему право занять освободившийся приход. Если бы Григорий вернулся еще в начале 1730-х годов, упоминание о его долгом отсутствии и внезапном возвращении в Маячку теряло всякий смысл. Десяти с лишним лет после возвращения вполне достаточно, чтобы человек снова воспринимался местным жителем, каким Григорий еще не успел стать даже в глазах своих родных.

Итак, двадцать лет отсутствия. На какой же временной

отрезок они приходились? В 1724 году шестнадцатилетний Григорий Нос еще наверняка находится в Маячке, 1737 год застаёт гравера Григория Левицкого в Киеве. Именно в этом году выходит в Киево-Печерской типографии книга «Деяния святых апостол» с его гравюрами. Каждый гравированный лист нес на себе подпись: «Григорьи Левьцкій Кіев». За тринадцать лет Григорий Нос приобрел профессию гравера и достаточную известность, чтобы получить ответственный заказ в Киеве, но и новую фамилию.

Где же могла произойти эта последняя метаморфоза? Тетка гравера говорит о «немецких землях». То же указание повторяет и одна из первых энциклопедий по искусству — изданный в 1839 году «Kunstlerlexikon» Наглера, а вслед за ним и семейные историки. При этом Наглер имел в виду конкретно Вроцлав, где в первой половине XVIII века работала особенно интересная школа гравёров. Польским исследователям удалось установить безусловное сходство между работами Григория Левицкого киевского периода и листами вошедшего в историю польского искусства гравёра Гжегожа Левицки. Гжегож уверенно справляется со сложными композиционными построениями, наряду со множеством фигур использует в них детали пейзажей, декоративные мотивы, сюжетные сценки, приближаясь в этом отношении к приемам известной вроцлавской школы гравёра Бартоломея Стаховского.

Выводы польских ученых получили развитие в трудах советских украинских историков, которые совсем недавно установили, что Гжегож Левицки из школы Стаховского и Григорий Левицкий из полтавской Маячки одно и то же лицо. Но тем самым получали подтверждение и слова вдовой попадьи и указание Наглера: в условиях правления Августа II Сильного, курфюрста Саксонского, входившие в его владения польские земли очень часто называли немецкими.

И новый неизбежный вопрос: почему Григорий Нос предпочел для обучения и работы зарубежную Польшу, а не соседний Киев? Киевские гравёры пользовались не меньшей известностью, а занятия у них открывали перед начинающим художником несравнимо большие возможности в смысле получения работы в родных местах. Кроме того, при занятиях в Киеве не возникало такой значительной дополнительной трудности, как чужой язык. Тем не менее все эти препятствия не помешали Григорию Носу, единственному сыну, получить от отца согласие на отъезд.

Единственный сын священника, меняющий профессию отца на труд гравёра, — в этом не было ничего удивительного, особенно если представить себе, сколько братьев-попов имел

Кирилл Нос. Даже в самом отдаленном будущем Григорию не приходилось рассчитывать на наследственный приход. Но почему именно Польша и Вроцлав, хотя именно из польских земель семья Носов бежала на Полтавщину? И что в действительности стояло за этим бегством — вопрос, ушедший от внимания исследователей.

Украина XVII столетия. Упорная и не стесняющаяся средствами борьба за влияние на нее соседних могущественных государств. Распря между левобережными гетманами, традиционно тяготевшими к Москве, и гетманами Правобережья, в поисках самостоятельности готовыми на любое предательство интересов своей земли. Петр Дорошенко, ищущий поддержки Оттоманской Порты и добивающийся в 1669 году заключения договора с Турцией, по которому левобережное казачество попадало под власть турецкого падишаха.

Взрыву народного возмущения могла противостоять только сила, и притом огромная сила. Поэтому для власти Дорошенко так важна поддержка турок, которые весной 1672 года под предводительством султана Мухамеда IV вместе с войском присоединившегося к ним крымского хана вторгаются в Польшу, берут Каменец и осаждают Львов. Зверства Дорошенко, жестокость и грабежи захватчиков ведут к тому, что сплошные толпы беженцев направляются с правого берега Днепра на левый и среди них много православных попов. Религиозные притеснения со стороны турок делали их положение совершенно невыносимым, если они чудом и оставались в живых. Сдача Дорошенко и принесенная им в 1676 году присяга на верность московскому царю не прекратили борьбы, продолжавшейся до 1681 года. Но и позднее, согласно заключенному с турками перемирию, Западная Украина оставалась под протекторатом Оттоманской Порты. Религиозные гонения не утихли, если даже внешне несколько и ослабели.

Поповская семья Носов разделила судьбу соотечественников. Но уход с родных мест не означал для нее прекращения поколениями складывавшихся родственных и даже деловых связей. В семье сохранялось знание польского языка наравне с украинским и русским. В XVIII веке решение вопроса профессионального обучения слишком часто зависело от личных связей. Скорее всего, именно они и определили судьбу Григория Носа. Эта судьба и позволяет высказать некоторые предположения относительно перемены им фамилии.

По сохранившимся со времен средневековья обычаям в художническо-ремесленной среде ученик мог принять фамилию учителя, если по выбору мастера становился его

наследником. Такого рода преемственность позволяла сохранить мастерскую со всеми сложившимися ее традициями, кругом заказчиков и деловых связей. Наследование имени учителя допускалось и в случае женитьбы ученика на дочери мастера. Так могло быть и с Григорием Носом, причем характерно, как долго учится гравер русской транскрипции своей новой фамилии. Но здесь возникает еще одно любопытное соображение, связанное с характером самой фамилии.

На первых известных нам гравюрах 1737 года Григорий подписывается в одном случае «Левьцкйй», в другом «Левьцскйй» — варианты, которые нельзя связать с попытками фонетического перевода фамилии с польского на русский, тем более отнести к неграмотности автора. Восьмью годами позже, уже имея сан священника, гравер отбросит окончательно букву «с» в написании фамилии, но в основном ее написании будет колебаться по-прежнему — «Левьцкйй» и «Левицкйй». В 1760 году на одном из документов он подпишется и вовсе «иерей Левецкий». Такого рода фамилию, указывавшую непосредственно на место происхождения, носили выходцы из города Левица (в чешско-словенском произношении), или Левец (в немецком варианте, иначе Лева — по-венгерски), расположенного в отрогах Татр на небольшом расстоянии от Львова и Кракова. Во всяком случае, к единообразному написанию фамилии «Левицкий» придут только сыновья Григория.

Так высоко ценимые биографами предания семьи художника снова не выдерживали сопоставления с фактами. Во второй половине 1730-х годов Григорий Левицкий снова на родине, хотя и не торопится в Маячку. Профессия гравера связывала его с Киевом, заставляла оставаться вблизи типографии, и где-то в этот период у Григория Левицкого возникают контакты с Разумовскими. Имели ли они значение для его биографии? По всей вероятности, да.

Фаворит полуопальной и, во всяком случае, находящейся под постоянным подозрением, угрозой ссылки или монастыря цесаревны Елизаветы Петровны, Алексей Разумовский еще не играл никакой роли в придворной жизни. Тем не менее ему уже удастся составить кое-какое состояние для себя и своих многочисленных остававшихся на Украине родных. Его положение при цесаревне получает почти официальный характер, и каждый из придворных корреспондентов Елизаветы Петровны не забывает передавать «почтеннейшему Алексею Григорьевичу» свои поклоны и пожелания. Эта мера предусмотрительности оправдывает себя в отношении представителей самых влиятельных семей. Связь с Разумовскими не проходит бесследно

и для гравера из глухой Маячки. Не случайно все наиболее значительные изменения в его жизни происходят сразу после вступления на престол Елизаветы Петровны.

Священнический сан — мог ли рассчитывать на него Григорий Левицкий в начале 40-х годов? Он не кончал Духовной академии смолоду, тем более не вправе думать о ней, будучи женатым и отцом троих детей: родившегося в 1735 году Дмитрия, в 1741-м — Марии и в 1742-м — Ивана. Правда, существовали исключения, когда курс Академии заменялся единовременными испытаниями, но они делались только для церковного причта, практически овладевшего всем сложнейшим порядком православного богослужения. Нужна была особенно сильная протекция, причем непосредственно в Синоде, чтобы подобное исключение было распространено на светское лицо, каким стал с приобретением новой профессии поповский сын Григорий Левицкий. Тем не менее гравер получает и иерейский сан, а вместе с ним право на михайловский приход — неожиданность, так поразившая вдову Пелагею.

Григорий Левицкий явно не собирается менять профессии, не думает отказываться от гравирования. Но право на приход было своего рода ленным правом. Гравер мог занимать его сам и самолично собирать в свою пользу поступающие доходы, но мог уступить право служения другому попу на условии выплаты определенной как бы арендной суммы, формально предназначенной на прокормление семьи. Именно такое решение и принимает Григорий Левицкий. Вместе с тем иерейский сан ставил его в особое по сравнению с другими художниками положение, давал преимущество в получении заказов от лаврской типографии, занятой главным образом церковными изданиями. С этого времени Григорий Левицкий почти безвыездно находится в Киеве.

О сохранявшейся связи гравера с семейством Разумовских свидетельствует одна из капитальных работ Григория Левицкого — гравюры к «Аристотелевой философии», напечатанной в 1745 году во львовской ставропигийской типографии на славянском, польском и латинском языках. Обычное для XVIII века панегирическое издание, снабженное витиеватым и многословным посвящением Алексею Разумовскому от префекта Киевской академии Михаила Казачинского, книга была снабжена гравированными листами с геральдическими сочинениями Григория Левицкого.

Гравер изображает несколько вариантов вензелей Разумовского — один несет амуры, другой рассматривает в задумчивости Гений истории — герб новоявленного графского

семейства — и, наконец, сложнейшее генеалогическое древо — лист, несущий на себе наиболее полную из всех известных подписей гравера: «Презвитер Григорій Левицкій полку Полтавского городка Маиачквы в Киеве 1745 Марта выделал». Все эти посылки, казалось, только подтверждали следующее положение общепринятой биографии Григория Левицкого — о его участии теперь уже вместе с сыном в росписи киевского Андреевского собора.

Андреевский собор в жизни Григория Левицкого и творчестве его начинающего живописца-сына, или иначе — загадка Андреевского собора. Хрестоматийные биографии обоих художников вступали здесь в совершенно неприкрытое противоречие с фактами. Обширнейшая строительная документация собора не содержала ни одного упоминания их имен. Исследователи не щадили сил на поиски — результаты оставались неизменными, что не мешало биографам упрямо утверждать правоту некогда сложившейся схемы. Если связи Григория и Дмитрия Левицкого с работами в соборе до сих пор не удалось установить, тем хуже для документов: такая связь должна была существовать.

Только что могло поддерживать подобную уверенность? Художественная практика первой половины XVIII века не дает никаких примеров, чтобы граверы совмещали свою профессию с занятиями живописью. Специфика чисто ремесленнической основы обеих специальностей была слишком велика, чтобы расходовать время и силы на их совмещение. В условиях самых спешных петербургских работ то в связи с «печальной комиссией» — похоронами Анны Иоанновны, то в связи с коронационными торжествами и триумфами, когда дорог был каждый художник, Канцелярия от строений никогда не обращалась к многолюдному Гравировальному департаменту Академии наук. Зато, несмотря на отчаянное сопротивление соответствующих администраций, вызывались и переводчик из той же Академии, и хирург из Петербургской военной гошпитали, и чиновники разных департаментов, которые в пределах программ законченных ими учебных заведений познакомились с основами изобразительного искусства, и в частности — живописи. К тому же работы в Андреевском соборе представляли дополнительные чисто ремесленные сложности — они состояли из так называемых альфрейных росписей по сырой штукатурке.

Упорство, с которым биографы вопреки документам настаивали на связи отца и сына Левицких с соборными росписями, заставляло снова и снова проверять, из чего собственно складывались здесь живописные работы.

Андреевский собор в Киеве, Преображенский в Петербурге, Климентовская церковь в Москве — на первый взгляд они не имеют между собой ничего общего. Разные города, разные архитекторы и художники, разные обстоятельства строительства. Совпадают, и то приблизительно, только годы и повод их сооружения.

Преображенский собор Елизавета Петровна отдает распоряжение построить в петербургских слободах Преображенского полка, на месте той «съезжей избы» гренадерской роты, где ей была принесена первая присяга в ночь дворцового переворота. Собор выражал ее благодарность за восшествие на престол и увековечивал роль в этом событии Преображенского полка. Первоначальный вариант проекта принадлежал пенсионеру Петра I М. Г. Земцову, окончательный — П. Трезини, когда-то состоявшему строителем в штате цесаревны, с поправками начинавшего входить в моду В. В. Растрелли.

Собор был заложен в 1743 году, как и единственная из трех построек, возводившаяся на частные деньги, — Климентовская церковь. Она также посвящалась восшествию на престол Елизаветы, но была дипломатическим ходом в сложнейшей игре А. П. Бестужева-Рюмина. Проект Климентовской церкви принадлежал П. Трезини. К тем же годам относится и сооружение Андреевского собора по проекту В. В. Растрелли, которому было отдано предпочтение перед первоначальным вариантом Г. Шеделя.

Во всех случаях внутренняя отделка церквей строилась по единому принципу — альфрейные росписи в куполе и парусах и колоссальный резной иконостас, заполненный живописными образами. Одинаковым порядком производились и все связанные с их выполнением работы. На иконостас заключался отдельный договор с резчиками. В Преображенском соборе это были москвичи братья Кобылинские, в Андреевском — «резного дела мастер иноземец» Андрей Карловский. Причем в обоих случаях рисунок иконостаса предварительно делался «в большом виде» на сколоченных досках самим Растрелли.

На иконы составлялся Синодом список сюжетов, который опять-таки по подряду передавался вольным живописцам. Они работали под наблюдением живописного мастера Канцелярии от строений И. Я. Вишнякова. В материалах Канцелярии относительно Андреевского собора указывалось: «Приказали живописному мастеру Вишнякову оные иконы и прочее означенному расписанию в те места, каковы на внесенном в святейший правительствующий Синод ис канцелярии от строений

чертеже показаны, писать с наилучшим искусством немедленно и для того рамы по номерам его Вишнякова сделать на здешнем мастерском дворе...» В списке заказываемых икон были: «Стоящий Христос с книгой, Стоящая Богородица с Младенцем, Андрей Первозванный с хартией» и т. д. Интересуясь судьбой и киевского и петербургского соборов, Елизавета Петровна специально оговаривает, чтобы образа для них писались живописным письмом. Однако и в отношении живописного письма уже складывается определенная, своего рода изобразительная формула, которой полагалось придерживаться художникам в церковных заказах. Появляется круг исполнителей, наиболее отвечающих современным требованиям. И. Я. Вишняков в обоих случаях отдает предпочтение одним и тем же проверенным мастерам — Мине Колокольникову и сотрудничавшим с ним художникам. Все иконы пишутся ими в Петербурге и уже в готовом виде переправляются в Киев, причем киевский заказ выполнялся Миной Колокольниковым непосредственно после петербургского.

Последними по очередности шли альфрейные работы. Распоряжение о них делается дважды. Первый раз в 1748 году на Украине было обнародовано приглашение всем местным художникам принять участие в предполагавшихся торгах на подряд. По существовавшему распорядку, Канцелярия от строений договаривалась с теми, кто предлагал наиболее низкую цену за исполнение. Тот же указ был повторен после окончания строительных работ, в 1752 году — «договариваясь, нанимать настоящей ценой без передачи». Вся эта организационная сторона и наблюдение за завершением общего художественного оформления собора поручались живописному подмастерью Канцелярии А. П. Антропову. Ни изменить объема живописных работ, ни взять на себя их исполнение художник уже не мог. Ему нигде было бы и использовать неучтенных документацией исполнителей, какими только и могли стать Григорий Левицкий с сыном.

Но была и другая ускользнувшая от внимания сторона вопроса — действительное местопребывание и характер занятий Григория Левицкого в то время, когда шли художественные работы в Андреевском соборе. По счастливой случайности, восстановить эти обстоятельства можно.

Антропов приезжает в Киев в середине лета 1752 года — предписание Канцелярии от строений о его выезде из Петербурга было датировано 14 июня — и отправляется в обратный путь из Киева 10 октября 1755 года. К 1752 году относится одна из значительнейших работ Григория Левицкого — гравюры для

«Апостола» Киево-Печерской лавры. Почти непосредственно после них ему поручается выполнение большого сложного листа с портретом Дмитрия Туптало для книги «Летопис келейный преосвященного Дмитрия митрополита Ростовского и Ярославского... его Архиерейскими трудами сочиненный». Экземпляр этой гравюры сравнительно недавно был обнаружен в собрании Волынского музея. А в 1754 году исповедная роспись Михайловской церкви отмечает, что гравер находится в Маячке вместе со старшим сыном, Дмитрием. Иначе говоря, будущий портретист не оставался в Киеве около Антропова. Для его отца это период напряженной работы, ответственных заказов, и Дмитрий находится в семье.

Собранные в своей совокупности, эти посылки давали основание считать, что Левицкие либо вообще не участвовали в живописных работах Андреевского собора, либо участие их было эпизодическим. Не могли они в годы осуществления росписи работать под руководством Антропова. Если вернуться на единственно допустимую в историческом исследовании почву документальных источников, приходится отнести связь Левицкий — Антропов к гораздо более поздним годам, пусть даже знакомство художников и состоялось именно в Киеве.

Левицкий действительно расстался в конце концов с отцом, уехал с Украины, из Киева, действительно оказался в Петербурге и при этом в доме Антропова. Пребывание у Антропова засвидетельствовано документом 1758 года. В это время Левицкому уже 23 года, и он должен обладать достаточными профессиональными познаниями живописца. Таковы условия времени, когда живописи, как и любому другому искусству или мастерству, начинали учить еще в детском возрасте. Антропов не мог быть первым учителем Левицкого ко времени их встречи, им не мог быть в части живописи и Григорий Левицкий. Вопрос Н. А. Львова о первых уроках и первых профессиональных опытах портретиста по-прежнему остается без ответа.

# ЖИВОПИСНЫХ ДЕЛ МАСТЕРА

*Не излишне его превознесу, если скажу, что прямо воспитанный и обученный живописец не может лишаться ниже благонравия, ниже тех знаний, которые оратору и стихотворцу надобны... В таком-то мнении, как видится, древние начинали сие искусство.*

Г. Н. Теплов

*Также уведошь меня, что знаешь об Колокольникове и Антропове, когда они жили и что написали. Я скоро выдам словарь о художниках, так хочется поставить их лица в кивот памяти.*

Н. А. Львов

—

Д. Г. Левицкому. 1800

Биографы считали — только отец, и только Антропов. Логические домыслы подтверждались почти свидетельствами. Один из поздних потомков художника уверенно утверждал: «Учителями его были отец и Антропов, человек, имевший зуб против Академии и очень недовольный даже частными уроками у профессоров. Поэтому и эти уроки начались только тогда, когда ученик личными заказами стал на ноги и перестал зависеть от учителя». Казалось, что все известно — даже взгляды Антропова, даже особенности его отношения к академическим профессорам, и только современник живописца, профессионально занимавшийся искусством Н. А. Львов всего через пять лет после смерти Антропова пытался выяснить, когда тот жил и что написал. Очевидное в своем значении для первых историков искусства имя живописца полностью потерялось для людей рубежа XVIII–XIX веков.

К тому же обстоятельства свидетельствовали — Левицкийзнакомился с живописью до Антропова, до Антропова должен был овладеть началами мастерства, приобрести достаточно широкий круг представлений об искусстве. В Академии он выступит сразу со сложными портретными композициями, свидетельствующими

о знании современного западноевропейского, и в частности французского, искусства портрета, который никак не затронул творчества Антропова. Даже наиболее ранние из известных нам работ Левицкого не выдают его прямого ученичества, тем более каких бы то ни было прямых заимствований — доказательство достаточной профессиональной зрелости молодого портретиста. Связь Антропов — Левицкий — связь принципов, находящихся в неуклонном развитии и взаимном отрицании.

...Дымчатый свет осеннего дня стынет в широких переплетах окон. Редкие лучи солнца серой пеленой заволакивают белизну скрапленных золотом стен. Одинокие полотна картин настаиваются темнотой, словно отступают от праздничного блеска полов, одиноких нарядных кресел, неустоящего движения толпы. Взгляд невольно начинает скользить в неуловимом пересчете холстов — портреты, десюдепорты, первые неуверенные жанровые сценки, мозаичные картины. И вдруг ярким всплеском сочных красок — синих, алых, голубых, зеленых пудренных париков, блестящих глаз, россыпью алмазов вереница вызванных уверенной рукой мастера разных и в чем-то схожих между собой лиц. Антропов — в зарождающейся системе жанров едва ли не первый собственно портретист, подчинивший портретному началу все виды живописных работ, которые только ему приходилось производить, будь то икона, декоративная роспись или плафон.

Антроповский портрет — это всегда определение человека, точное, темпераментное, не допускающее никаких сомнений и двойственных толкований. Так видит свою модель художник, и только так он хочет, чтобы воспринимал ее зритель в лучших и худших, но всегда им, Антроповым, отобранных чертах. По существу, подобная индивидуальность видения могла быть сопоставлена с модными в то время женскими головками итальянского мастера П. Ротари. Но если Ротари просто приукрашал каждую модель сообразно собственному представлению о красоте, Антропов всегда выискивал характер, увлеченно и бесконечно беспощадно. Поэтому сила индивидуальной окраски человека у него не менее активна, чем у Рокотова. Его молодые, пышущие здоровьем, но всегда чуть туповатые женщины, вроде Т. А. Трубецкой или В. А. Шереметевой, — это его представление о конкретном человеке и человеке вообще.

Именно в антроповских портретах можно говорить впервые в русском искусстве о творческом расчете, позволяющем художнику уверенно и безошибочно идти к намеченной цели. Левицкий будет видеть человека иначе, но он унаследует у Антропова то же

умение «диктовать» зрителю свою трактовку образа. Относительно полотен Рокотова зритель мог отозваться или нет на выраженный в портретах внутренний строй художника — все зависело от того, оказывался ли ему созвучным этот строй. Левицкий же не допускал мысли, что зритель может вынести иное представление о модели, которое вынес и воплотил в модели он сам.

Но антроповские полотна — это и совершенно определенный живописный метод, ни в чем не унаследованный Левицким. Почти скульптурные в своей объемности полуфигуры моделей Антропова выдвигаются на зрителя из темноты густо-зеленых фонов, создавая ощущение своеобразного барельефа. В своем стремлении создать впечатление материальности натуры в картине художник еще ограничивается изображением формы предмета, которую строит цветом. Сам же по себе цвет у Антропова остается достаточно условным. Художник широко пользуется неким, им самим сочиненным «телесным» цветом, который применяет почти без изменений во всех портретах. Он также обозначает в цвете костюм, волосы, всегда предельно ясные по форме. В целом же антроповские портреты строятся по четкой цветовой схеме — розовый свет, зеленые полутени, красные тени. Художник пишет очень сильным активным мазком с малым количеством масла, что придает его полотнам специфическую фактурную плотность.

Если даже представить себе, что первые из известных нам портретов Левицкого отделяют от антроповского портрета Измайловой (1754) целых пятнадцать лет (правда, сегодня исследователями этот срок сокращен), в них невозможно найти даже самые отдаленные отголоски метода учителя. Левицкий любит и всегда будет любить рядом с человеком многообразие окружающих его вещей. В сопоставлении тонко подмеченных и виртуозно переданных фактур для него живет возможность характеристики более полной, углубленной, чем может дать чисто внешнее предметное сходство. Мягкость бархата, упругость атласа, прозрачность кисеи, гибкость кружев, холодный отлив бриллиантов, молочный отсвет жемчугов, жесткость сукна каждый раз по-иному перекликаются с особенностями человеческого лица — кожей юной или стареющей, отблеском глаз ярких, выцветающих или тронутых мутной пленкой старческой усталости, морщинами, пухлостью губ или их сухостью, пышными или редующими волосами.

Уже самые ранние портреты Левицкого говорят о превосходном знании особенностей и общей схемы французского парадного портрета тех лет. Но свойственный последним интерес

к обстановке непосредственно перекликается с внутренними интересами художника. Левицкий не просто подчиняется принятым приемам — они выражают существо его живописных увлечений. На фоне лежащего грузными складками занавеса, у уголка выдвинувшегося на первый план стола, в кресле или у заваленного бумагами секретера уже легче развернуть фигуру в естественном движении, связать ее со зрителем взглядом, жестом, непринужденностью неожиданного поворота. А рядом гамма полутонов, его лессировки, снимающие интенсивность цвета и погружающие фигуру в цветовоздушную среду.

Иное видение, иной подход и прием работы в живописи. Какое бы сильное впечатление ни произвели на молодого Левицкого работы Антропова, он сохраняет перед их лицом полную самостоятельность, которая возможна только при существовании серьезной предварительной подготовки. Чтобы устоять перед влияниями в искусстве, надо обладать уже сложившимися позициями, уже определившимися стремлениями. И нет сомнения, к моменту петербургской встречи с Антроповым Левицкий располагал ими. По всей вероятности, они оберегли его от прямого подражания своеобразному, яркому мастеру и в киевские годы. Другой вопрос, можно ли приписывать Антропову пятидесятых годов то значение, которое он приобретает к концу шестидесятых. Все лучшие антроповские портреты написаны позже, да и не так просто было их увидеть в частных домах, для которых они создавались.

Но если не только Антропов определил первые шаги Левицкого-живописца, то кто же еще? Туманный намек на некоего художника, у которого Левицкий якобы брал уроки в Киеве, трудно считать ответом. Исчезнувшее имя лучше всякого доказательства свидетельствует, что если подобный учитель в жизни портретиста и существовал, он не представлял из себя явления достаточно значительного. Забылась фамилия, стерся и самый факт занятий — прямая аналогия с обучением В. И. Баженова. В своей автобиографической записке зодчий пишет (причем о тех же пятидесятых годах!): «Уже будучи в пятнадцати годах я нашел живописца, которой Христа ради взял меня к себе. И в ту пору еще я ево уже был лутче: он писывал вместо правой руки или ноги левую, коему и примечал часто». И если знание французского парадного портрета не сказалось на работах выполнявшего заказы придворных кругов Антропова, о нем тем более не мог иметь представления безымянный ремесленник из Киева. А между тем известные параллели с первыми портретами Левицкого именно в киевской среде существовали и были доступны для молодого художника.

На «Выставке исторического портрета 1905 года» прошла почти незамеченной числившаяся под 442-м номером общего каталога небольшая пастель — портрет Кирилла Разумовского. Пастель несла подпись: «Г. Теплов». Уголок кабинета, отчеркнутый складками тяжелого занавеса. Сидящая фигура в нарядном камзоле. Чуть тронутое улыбкой лицо с несомненным портретным сходством — изображений последнего украинского гетмана сохранилось достаточно много. Мягкость цветовой гаммы, усиленная особенностями не слишком привычного для русских художников материала, которым пользуется портретист. Это была новая и уж вовсе никому из историков не известная сторона художественных способностей Теплова. Те немногие из его живописных работ, которые дошли до XX столетия, состояли из суховатых иллюзионистически точно выписанных натюрмортов, помеченных концом 1730-х годов.

Теплов служит в это время переводчиком при Академии наук и постоянно вызывается Канцелярией от строений для участия в живописных росписях дворцов, в частности «подволоку» плафонов «нового Зимнего дома» Анны Иоанновны, который строит В. В. Растрелли. Само собой разумеется, «обманная» для глаза, как ее называли современники, живопись предметов мертвой натуры, будучи скорее модным фокусом, чем самостоятельным жанром, не исчерпывала навыков, вынесенных Тепловым из Карповской школы. Занятия живописью, которые вел там одновременно состоявший живописцем дома Феофана Прокоповича Логин Гаврилов Дорицкой, ставили их в один ряд с выучениками той же Канцелярии от строений.

Впрочем, сам Логин Дорицкой после смерти Прокоповича переходит в штат Канцелярии, высоко аттестованный Андреем Матвеевым и Л. Караваком. В качестве неизменно состоявшего в штате живописного подмастерья он будет расписывать во время работы Антропова над киевским собором считавшиеся особенно ответственными падуги аудиенц-зала Петергофского дворца. Именно к Дорицкому переходят, хотя и на короткое время, все ученики Андрея Матвеева по живописной команде Канцелярии.

Прошедший незамеченным историками русского искусства, Логин Дорицкой в действительности оставляет след, и притом приметный, в истории национальной живописи. Его многочисленные выученики по Карповской школе позволяют судить о принципах, которыми руководствовался и которые умел передавать своим питомцам художник. Того же Теплова, Мартына Ильина Шеина, Ивана Богомолова, Трофима Ульянова, Максима Васильева Гарканецкого, в дальнейшем одного из ведущих художников Геральдмейстерской конторы, Алексея Васильева

Вировского, работавшего в штате Канцелярии от строений в 50-х годах на одном положении с Антроповым, отличает прежде всего грамотный рисунок и особенное внимание к нему. В живописных работах они добиваются ясности планов, не придавая значения определению каждого отдельного материала. Их интересует не столько зрительная, сколько вещественная иллюзия. О Дорицком можно сказать, что он работает в принципах Андрея Матвеева, хотя и много суше в живописном отношении — неизбежный результат меньшего дарования, но и худшей профессиональной подготовки.

Но направление, намеченное Андреем Матвеевым, не получает безусловной поддержки даже в самой живописной команде Канцелярии. Первоначальный переход к Дорицкому учеников Матвеева и последующее лишение опытного педагога возможности преподавания были следствием творческих расхождений со сменившим Матвеева в качестве живописного мастера И. Я. Вишняковым. Вне матвеевского направления оказывается и Антропов. По неизвестной причине он еще подростком предпочитает заниматься не у известного мастера, к тому же вошедшего в его семью — Матвеев был женат на двоюродной сестре портретиста, Ирине Степановне Антроповой, — а у Михаила Захарова, тоже петровского пенсионера, прошедшего выучку в Италии вместе с Иваном Никитиным. Другое дело, что определенное противодействие принципам Матвеева никак не сказалось на художественном авторитете мастера. Произведения Матвеева первыми среди работ русских художников становятся предметом собирательства. Даже в собрании И. И. Шувалова, переданном в 1758 году Академии художеств и состоявшем из западноевропейской живописи и графики, находились два матвеевских полотна — «Святой Иероним» и отмеченная как копия с Чезари картина «Мучения святого Варфоломея». Тем не менее разница методов со всей определенностью заявляет о себе в портретных работах Антропова и Теплова пятидесятых годов, как бы ни была значительна разница в степени одаренности обоих художников.

Несомненно, на Украине молодой Левицкий мог видеть работы Теплова. В возникающей связи с правителем гетманской канцелярии немалую роль играло не только изобразительное искусство, но и музыка, интерес к акапельному пению, который Дмитрий Левицкий сохранит до конца своих дней. На почве этого увлечения у него сложатся в будущем дружеские отношения с руководителем придворного церковного хора певцом и композитором Марком Полторацким. В придворный хор художник будет устраивать и многих своих младших

родственников.

Поглощенный служебными интригами, постоянными помыслами о продвижении по чиновничьей лестнице и составлении состояния, Теплов тем не менее не жалеет времени на свое увлечение музыкой. Он не отказывает в помощи и наставлениях начинающим певцам и инструменталистам — его учениками были его собственный сын Алексей, ставший интересным музыкантом-исполнителем, и дочери-певицы. Вполне вероятно, Теплов не отказал бы в поддержке и начинающему художнику, тем более, что живопись до конца остается предметом живейшего увлечения его.

В предложенный на суд Академии художеств «Диссертации» Теплов будет утверждать общеобразовательную и воспитательную роль живописи, которая, с точки зрения автора, дает ей первенствующее положение относительно скульптуры и архитектуры. Теплов подчеркивает, что живопись совмещает в себе проповедь, речь оратора и поэта с наглядным изображением сцены. Поэтому она может и должна распространяться на правах общеобразовательной науки. Доступная в своей основе каждому человеку, живопись представляет путь к общему художественному и культурному развитию народа. Неожиданные в устах сенатора, эти положения непосредственно перекликаются с просветительскими идеями Феофана Прокоповича, которого современники готовы были считать отцом Теплова.

О связи Левицкого с Тепловым по-своему свидетельствовало и то, что портреты Тепловых — отца и сына Алексея — оказываются среди первых известных работ портретиста. Оба они написаны до 1770 года. Левицкий повторит впоследствии портрет Теплова-старшего для зала заседаний Академии художеств, почетным вольным общником которой Теплов был избран за свою «Диссертацию». Портрет же мальчика Теплова станет первым в созданной Левицким галерее детских изображений, отличающихся удивительной непосредственностью, живостью и вместе с тем серьезностью. В них художник словно бы чуть-чуть приподнимает завесу над будущим характером и душевными особенностями, которым еще только предстоит заявить о себе во взрослом человеке.

Неулыбчивый, сосредоточенно приглядывающийся к окружающему Алексей Теплов — будущий сановник, сенатор, но и первоклассный литературный переводчик, оставивший след в истории русской литературы. Ему принадлежал перевод «Похождений Жилия Блаза», выдержавший восемь изданий, известного в двух изданиях комического романа из Скарона, выдержек из труда Рафи о Кире Младшем и отступлении десяти

тысяч греков, наконец, популярнейшей французской грамматики Ресто, выдержавшей в России четыре издания.

Принято считать, что Левицкий уехал из Киева если и не непосредственно с Антроповым — в списке учеников последнего его нет, — то, во всяком случае, вслед за ним. Левицкого действительно не значилось среди отъезжающих живописцев, но среди них не было и никаких учеников Антропова.

В 1755 году Антропов был отправлен Канцелярией от строений из Киева в Москву для участия во внутренних росписях Головинского дворца. В 1756 году из Дворцовой канцелярии в Московскую гофинтендантскую контору последовал запрос о художнике — «сколько имеется в команде его прибывших из Киева учеников». Но речь шла не об учениках собственно Антропова, а о сотрудниках Канцелярии в ранге живописного ученика. Этот ранг в сочетании с размером жалования говорил об уровне профессиональной подготовки и соответственно исполнительских возможностей художника. Собственно учеников, закрепляемых поименно специальными приказами, имели лишь очень немногие из ведущих мастеров Канцелярии. Антропов еще к их числу не принадлежал. Живописный ученик Федор Корнеев, с которым Антропов находится в Киеве и уезжает в Москву, может служить лучшим тому примером, поскольку его биографию представилось возможным восстановить.

Федор Михайлов Корнеев почти ровесник Левицкого. Он родился около 1734 года, обучался живописи «на своем коште» — в числе частных учеников у И. Я. Вишнякова и по рекомендации учителя был принят в 1752 году в штат Канцелярии от строений. В своем отзыве о нем И. Я. Вишняков писал: «Означенный ученик Федор Корнеев при мне обучался и которой ево науке по мнению моему достоин пожалован быть ее императорского величества окладом на месяц по четыре рубли». В 1763 году Корнеев состоит в штате уже живописцем 2-го класса, что не меняло его оклада, равного 48 рублям в год, и только в 1767 году аттестуется к прибавке.

Но если отъезд Левицкого из Киева не был связан с Антроповым, как не были связаны с петербургским живописцем и первые шаги Левицкого в искусстве, то нельзя ли здесь предположить иной зависимости. В 1757 году направляется с Украины в Петербург гетман Кирилл Разумовский, которого на этот раз сопровождает Теплов. Поездка Левицкого с Антроповым представляется тем более проблематичной, что штатный живописец Канцелярии от строений не был волен ни в своем времени, ни в своих переездах. Вызванный в Москву, он не знал, сколько может там задержаться и куда оттуда выехать. Зато

маршрут Разумовского рисовался ясно, и при желании Теплов мог существенно облегчить и самый переезд молодого художника и его устройство на новом месте и в новых условиях.

Семейные предания не были единогласными. Продолжающееся отсутствие документальных источников позволяло строить предположения, и мнения потомков разделились. Наиболее убедительным представлялся вариант, что, оставляя родные места, Левицкий собирался поступить в число студентов первого набора проектировавшегося И. И. Шуваловым художественного факультета при Московском университете. Тем более, что здесь снова всплывало имя Антропова — он был зачислен в штат университета рисовальным мастером в 1759 году. В литературе о Левицком эта версия повторяется без подтверждений, но и без опровержений, по принципу «почему бы и нет». Во всяком случае, она позволяла объяснить решительность действий молодого художника. Конечно, примеры приезда начинающих живописцев в столицу существовали, но наиболее известный из них, связанный с В. Л. Боровиковским, имел достаточно вескую причину — Екатерина видела и одобрила работы будущего портретиста во время своей поездки в Крым. Художник мог тем самым рассчитывать на серьезную поддержку.

Идея создания художественного факультета при Московском университете, точнее — целой академии художеств, приходит И. И. Шувалову почти одновременно с идеей открытия самостоятельной Академии художеств в Петербурге. Он выдвигает московский проект еще в 1756 году и при этом пишет: «Если правительствующий Сенат так же, как и о учреждении университета, оное представление принять изволит и сие апробовать, то можно некоторое число взять способных из Университета учеников, которые уже и определены учиться языкам и наукам, принадлежащим к художествам, то ими можно скоро доброе начало и успех видеть». Шувалов торопится с проектом предполагаемого здания и в том же году заказывает его французскому архитектору Ж.-Ф. Блонделю Младшему. Но мечты слишком опережают реальные возможности. Найти преподавателей для двух столиц оказывается практически невозможным. Приглашавшиеся иностранные мастера избегают самого разговора о Москве, и уже в 1757 году от московского проекта приходится отказаться.

Ученики университета, которых имел в виду Шувалов, были выделены для «занятий художествами» за год до открытия Академии. Им преподавал рисунок гравер И. Штенглин. Все они приехали в Петербург в январе 1758 года. Там же в мае состоялся

первый академический экзамен. Если бы Левицкий действительно рассчитывал на поступление в Московский университет, он должен был бы оказаться в Москве в начале 1757 года и заниматься у И. Штенглина. Что же касается Антропова, то он зачисляется в штат университета только 30 декабря 1759 года, когда ни о каких студентах-художниках уже речи не было. На долю рисовального мастера приходилась текущая работа, связанная с обширным университетским хозяйством.

Второй вариант семейного предания, минуя Москву, направляет Левицкого непосредственно в Петербург, где он будто бы занимается у приглашенного во вновь открытую Академию художеств в качестве руководителя класса живописи исторической Л. Лагрене Старшего и — что признается бесспорным всеми биографами — у прославленного театрального декоратора и перспективиста Д. Валериани. И новые «но».

Луи Лагрене находился в Петербурге считанные месяцы — с декабря 1760 до марта 1761 года. Перегруженный заказами и преподавательской работой в Академии, он попросту не успел приобрести частных учеников, тем более, что ученичество того времени складывалось не из отдельных уроков. В обучение поступали на достаточно долгий срок, часто поселяясь в доме учителя. Обычно за обучение и не платили — оно окупалось для учителя профессиональной помощью ученика. Поэтому в длительном пребывании в своем доме будущего художника был прежде всего заинтересован сам мастер.

К аналогичным соображениям об ученичестве в отношении Д. Валериани присоединяются и другие, также определяемые условиями времени. Одним из самых распространенных в середине века видом живописных работ было написание декораций для придворных театров Петербурга, городского и придворного театров Москвы. Каждая постановка требовала участия многих художников, которые вызывались по указанию автора художественного оформления спектакля, чаще всего Д. Валериани. Для очередной постановки оперы «Александр Македонский», которая ставилась на петербургской сцене и повторялась в Московском оперном доме, отзываются занятые на дворцовых росписях Алексей и Ефим Бельские, Гаврила Козлов, Иван Скородумов, Николай Афанасьев, Григорий Молчанов, Андрей Поздняков, Иван Фирсов, Петр Семенов, Дмитрий Михайлов, Петр Фирсов. К этим ведущим и пользующимся известностью мастерам присоединяются специально привезенные из Москвы вольные живописцы Андрей Рогожин, Иван Быков, Иван Максимов, Данила Шеулов, Василий Федоров, Василий Васильев. В случае большой срочности число исполнителей

увеличивали даже за счет вольных городских иконописцев. Но ни в одном из списков тех лет не проходит имя Левицкого. Если бы портретист действительно занимался у Д. Валериани или каким-то иным образом оказался связанным с ним, декоратор не преминул бы его использовать на своих работах. Тем не менее он никогда не «заказывает» Левицкого.

Число возражений и опровержений возрастало. И ото всех них к той далекой неразгаданной правде тянулась одна-единственная нить — короткая строчка на обороте 297-го листа 141-й книги, хранящейся по 112-й описи в XIX фонде Государственного исторического архива Ленинградской области. Эта строчка неопровержимо свидетельствовала, что в 1758 году Дмитрий Левицкий, двадцати трех лет от роду, исповедовался в петербургской церкви Рождества на Песках с учениками и домочадцами живописного мастера Алексея Антропова.

А что если Левицкий и его предполагаемые покровители имели в виду не Московский университет, а Академию художеств и желание оказаться именно в ее стенах привело портретиста в столицу? «Шуваловская академия», границы которой определяются 1757–1763 годами, несмотря на постоянные приглашения и приезды иностранных профессоров, жидчилась на русских художниках. Они утверждаются в качестве реально ведущих занятия преподавателей, причем многие из этих педагогов начинают свой путь здесь учениками.

Так, в 1760 году личным распоряжением Шувалова зачисляется учеником Ф. С. Рокотов. Он знаком Шувалову не первый год — 1758 годом помечена рокотовская картина «Кабинет И. И. Шувалова» — и к тому же пользуется известностью как портретист. Эту славу окончательно утверждает за ним написанный в том же году портрет наследника престола, будущего Петра III, после которого художник оказывается заваленным заказами на портреты царской семьи и придворных. Вместе с Рокотовым приходят в Академию Кирила Головачевский и Иван Саблуков. Ради них троих вновь назначенный директор Академии А. Ф. Кокоринов предпринимает новый пересмотр штатов, имея в виду предоставить им должности и оклады преподавателей. Поддержка, оказанная Шуваловым Рокотову, могла быть оказана при необходимой протекции и Левицкому. То, что этого не произошло, еще не говорит об отсутствии у портретиста из Киева влиятельных покровителей. Слишком неудачным для них было время, когда Дмитрий Левицкий приезжает в Петербург.

Резко ухудшилось здоровье императрицы. 8 сентября 1757 года с Елизаветой Петровной случается припадок, заставивший

окружающих поверить в реальность и близость перемен на престоле. Правда, императрице удается на этот раз довольно быстро поправиться, и поспешность А. П. Бестужева-Рюмина, заторопившегося известить письмом о случившемся возможной кандидатке на трон великой княгине Екатерине Алексеевне, наказана смертным приговором. «Среди этой нестройной совокупности такого рода лиц и обстоятельств, — доносит в Вену австрийский посол граф Мерси Аржанто, — граф Иван Иванович Шувалов сохраняет власть и почет, более точное и близкое наименование для коих, как в отношении их объема, так и относительно тех правил, которые определяют у него их употребление, — конечно, придумать нелегко». В отношении наследника, будущего Петра III, лесть сменяется у Шувалова откровенным унижением и подобострастием. Время, когда М. В. Ломоносов, посвящая Шувалову оду «Петр Великий», писал: «Мне нужен твоего рассудка тонкой слух, Чтоб слабость своего возмог признать я духа», — безвозвратно прошло, и при петербургском дворе все ясно отдают себе в этом отчет.

Но если не испытывал никакой уверенности сам Шувалов, каким же должно было быть самочувствие у Кирилла Разумовского, брата отставного фаворита Алексея Разумовского и кажущегося приятеля нового любимца императрицы. Его объединяет с Шуваловым идея именно Академии, но на почве одной лишь общности дружеских проектов Кирилл Разумовский вряд ли захочет заходить слишком далеко. Одолжениям Шувалова он предпочитает завязывающиеся отношения с будущей Екатериной II. Современники теряются в догадках — удастся ли графу Кириллу остановиться на простом флирте, и они готовы предположить, что капризный, балованный гетман всерьез увлечен супругой наследника. Во всяком случае, сразу после восшествия на престол Петра III — Елизавета Петровна умерла в последних днях 1761 года — Кирилл Разумовский попадает под подозрение. Его арестовывают, допрашивают и хотя и выпускают на свободу, то ли оскорбленный, то ли всерьез испуганный граф тут же устанавливает контакт с братьями Орловыми и вместе с ними добивается воцарения Екатерины.

Все это требовало времени, сил, предельной осмотрительности в поступках. Приговор всемогущему вице-канцлеру А. П. Бестужеву-Рюмину, хотя и замененный пожизненной ссылкой с лишением всех прав и состояния, служил слишком серьезным предостережением. Каждая, даже незначительная помощь могла обернуться непоправимой ошибкой. Об этом мог не думать не знавший трудностей в жизни Кирилл Разумовский, но в этом полностью отдавал себе отчет

постоянно втягивавший беззаботного гетмана в плотную сеть придворных интриг Теплов. Иностранные дипломаты даже отношения Разумовского с супругой наследника считали делом рук Теплова. Современники утверждали, что Теплов никогда ничего не забывал и никогда не отступался от поставленных перед собой целей. Своим подопечным он мог помочь иными средствами.

1761 год — год смерти Елизаветы Петровны и прихода к власти Петра III — застает Левицкого по-прежнему в Петербурге. Исповедная роспись все той же Рождественской на Песках церкви отмечает учеников Антропова: «Дмитрий Левицкий 26 лет, Федор Алексеев 25, Яков Никитин 18, Василий Андреев 25, Петр Дрождин 19». Кем же были эти товарищи Левицкого по занятиям, почти ровесники по возрасту?

Федора Алексеева искусствоведы сначала принимали за будущего известного пейзажиста Ф. Я. Алексеева. В действительности пейзажист был восемнадцатью годами моложе своего учившегося у Антропова однофамильца и всю профессиональную школу прошел в академических стенах. В 1761 году ему всего восемь лет. Не исключено, что такой же ошибкой является и принятая расшифровка имени Петра Дрождина как Петра Дрождина, талантливого портретиста, получившего в 1780 году звание академика живописи портретной. На основании одной этой исповедной росписи Дрождина принято считать учеником Антропова, а в дальнейшем и Левицкого. Однако документально можно утверждать только то, что Дрождин, не состоя в штате Канцелярии от строений, всю жизнь был с ней связан и, более того, женат на дочери ведущего ее живописца А. И. Бельского, Екатерине. Недостаточно ясной остается и фигура Якова Никитина. Зато пример Василия Андреева позволяет составить представление об уровне и характере подготовки соучеников Левицкого.

Родившийся годом раньше Левицкого, Василий Андреев к восемнадцати годам заканчивает общеобразовательную Царскосельскую школу, дававшую начальную подготовку и по рисунку, затем по контракту Канцелярии от строений направляется для обучения к вольному живописцу Федоту Колокольникову. Три года спустя учитель представляет в качестве отчета картины Андреева — «Распятие Христово», «Архангел Гавриил», «Архангел Гавриил другим манером», «Спаситель в страдальческом образе» и «Весна». Нет сомнения, что речь шла о копиях, на которых строилось первоначальное обучение живописца. Со смертью в январе 1761 года Федота Колокольникова Андреев вместе с остальными «контрактными»

учениками отзывается в Канцелярию от строений. Сначала его берет к себе И. Я. Вишняков, а со смертью последнего руководство Канцелярии направляет Андреева опять-таки по контракту к Антропову. При этом Антропов заявляет, что для доучивания двадцатилетнего ученика ему понадобится еще пять лет. Насколько этот срок соответствовал действительной необходимости или попросту был выгоден мастеру? Во всяком случае, Антропов дает возможность Андрееву получить необходимый аттестат только в 1767 году, представив в Канцелярию выполненный им портрет Петра I. Так или иначе, среда антроповских учеников была ремесленной средой, слишком далекой от уровня знаний и умения молодого Левицкого.

Но исповедная роспись 1761 года — последняя отметка в жизни Левицкого в антроповском доме. 28 июня 1762 года очередной дворцовый переворот приводит к власти Екатерину II. В Москве начинаются срочные приготовления к коронационным торжествам невиданного размаха. Чем сомнительней были права на власть правителя, чем туманнее обстоятельства его прихода к власти, тем пышнее устраивались по этому поводу празднества, тем скорее их стремились провести. Екатерина II не стала исключением.

13 июля 1762 года в Москву в распоряжение «надворным советникам Штелину, Михайле Хераскову, лейб гвардии подпоручику Ржевскому и армейских полков прапорщику Богдановичу» Канцелярией от строений направляются: «Живописные мастера — Алексей Антропов, Иван Бельский, Иван Вишняков; подмастерья — Алексей Бельский, Ефим Поспелов, Левицкой с Антроповым; живописцы — Охлопков, Скородумов, Афанасьев, Михайлов, Данилов, Павлов, Сердюков, Соколов, Апарин, Фадеев, Петр Мурлин и два человека учеников итого осьмнадцать человек». Предполагалось, что присланные живописцы выполнят панно на четырех воздвигавшихся в городе триумфальных воротах. Однако объем работ оказался настолько велик, что живописные мастера срочно попросили о помощи. В результате за ними и их помощниками было оставлено двое ворот — Никольские в Кремле и Тверские в Земляном городе. Остальные по подряду передавались московским вольным живописцам.

Обыкновенный на первый взгляд документ — список приехавших из Петербурга художников — был в действительности примечателен не только сохранившимися приписками Якоба Штелина, первого историка русского искусства. Он прежде всего обращал на себя внимание

исключительностью положения Левицкого. Единственный из перечисленных живописцев он не состоял в штате Канцелярии от строений, не был связан с нею даже участием в выполнении каких бы то ни было временных и потому поденно оплачиваемых работ. Хотя именно таким образом Канцелярия постоянно использовала всех сколько-нибудь подготовленных, тем более мастеровитых художников в обеих столицах и даже других городах.

Более того — к Левицкому применяется звание подмастерья, которое давалось живописцам только в результате специальной аттестации. В Петербурге его могла принести многолетняя служба в государственном учреждении, в частности в той же Канцелярии. В Москве оно давалось цеховой организацией художников. Ни тем, ни другим путем Левицкий его не получал. Оставался самый невероятный для XVIII века вариант условного применения ранга в силу высокого и очевидного мастерства живописца. При этом и в общих списках и в записях Я. Штелина повторяется одинаковая пометка: «помощник Антропова». Не ученик лучшей или худшей выучки, но помощник. То же объяснение повторит спустя два года в одном из своих прошений и сам Антропов: «По всерадостном вступлении на престол ее величества в Москве на триумфальные ворота 8-ми портретов стоящие трудился с подмастерьем, которой содержан моим коштом» (пометка Я. Штелина — Антропов «писал все портреты ее императорского величества»).

Существенное уточнение! Оно означало, что Левицкий и в этом случае не вступил в договорные отношения с Канцелярией. Все расчеты велись Антроповым и на имя Антропова, тогда как тот, со своей стороны, не мог не признать, что работал с помощником. Трудно сказать, чем руководствовался Левицкий, отказываясь от самостоятельного положения. Вполне вероятно, желанием сохранить свою независимость. От Антропова он имел право уйти в любой момент, отношения же с Канцелярией от строений означали, что его вернули бы к прерванным занятиям даже под солдатским конвоем, а в дальнейшем безоговорочно вызывали при каждой необходимости. Но для того, чтобы избежать зависимости от Канцелярии, надо было пользоваться чьей-то очень влиятельной поддержкой.

К новому, 1763 году живописцы Канцелярии от строений возвращаются в Петербург. Исключение составляют задержавшиеся в Москве Антропов и Левицкий. Левицкий еще раз оказывается в особом положении. Ведавший подготовкой к коронационным торжествам Н. Ю. Трубецкой ходатайствует о награждении всех участвовавших в работах художников. Каждый раз он включает в их число и Левицкого, причем делает попытку

добиться награды для него и в августе 1763 года через официального фаворита новой императрицы Г. Г. Орлова. Самое примечательное, что Никита Трубецкой поступает так не в силу служебных обязанностей или расчета. К тому времени он освобожден от всякой службы и представляет частное лицо. В его дневнике сохранилась запись: «1763 год. Июнь 9. Высочайшею ее императорского величества милостию уволен я как от воинской, так и от гражданской службы вечно...» Никита Трубецкой стар, тяжело болен. Через полгода его уже не будет в живых.

О явных симпатиях Никиты Трубецкого к определенным художникам, и в данном случае к Левицкому, свидетельствует и такой факт. С художественными работами Трубецкому пришлось столкнуться еще в связи со вступлением на престол Елизаветы Петровны. Тогда ему было поручено наблюдение за строительством памятного Преображенского собора в Петербурге, как о том свидетельствует сохранившийся в архиве Преображенского полка приказ. Тем самым Трубецкой должен был столкнуться с наиболее популярным русским мастером тех лет — Миной Колокольниковым, которому передается живопись образов для иконостаса.

Между тем среди множества художников, привлекаемых к коронационным работам в Москве, Мины Колокольникова нет и не встает вопроса о его розыске и вызове, к чему Канцелярия от строений так часто прибегала. У Мины Колокольникова слишком много «сторонних» заказов, частных учеников, и он всеми силами старается избегать участия в работах Канцелярии. Чего стоит один указ от 1753 года: «Сего апреля „6“ дня ее императорское величество указала имеющихся в полках гвардии и на шпалерной мануфактуре живописцев всех и того же художества обретающихся в Петербурге двух братьев Колокольниковых отдать в ведомство ваше для исправления в Царском селе работ...» Елизавета Петровна явно отдавала предпочтение мастерству Колокольникова, которого Трубецкой не разделял.

Конечно, со стороны президента Военной коллегии и бессменного на протяжении целых двадцати лет генерал-прокурора Сената, каким был Трубецкой, ходатайство о награждении Левицкого могло быть ничего не значащим жестом благодарности по отношению к исполнительному работнику. Могло быть — если бы не та настойчивость, с которой повторяется имя Левицкого, человека, не состоявшего на казенной службе. Расположенность Никиты Трубецкого к молодому художнику приобретает совсем особый смысл, если разобраться, какой круг людей князь представлял.

Есть имена привычные — не только в самом факте своего

существования, но и в ситуации, которую они предопределяют, окраской, которую сообщают своим участием каждому событию. Новиков, Фонвизин, Радищев или Андрей Ушаков, Бирон, Шешковский, Аракчеев, становящиеся в представлении последующих поколений однозначными, они, как карты в пасьянсе, могут менять свои места, не изменяя абсолютного смысла деятельности. Их появление связано как бы с настройкой на определенную волну оценок, притяия или неприятия в зависимости от собственных взглядов читателя, историка, исследователя. Но неизмеримо большее число имен лишено подобной выясненности, взвешенности на весах суда истории. Тем интереснее открытие их, как то можно сказать о Никите Трубецком.

Высокие государственные должности, которые занимал Н. Ю. Трубецкой, не затеняли главного в его жизни — всегдашней связи с передовыми представителями русской литературы. Смолоду Трубецкой дружен с Антиохом Кантемиром. Так случилось, что судьба молдавских бояр, примкнувших после Прутского похода Петра I к России, сплетается с его собственной судьбой. Родная племянница Трубецкого становится мачехой Кантемира. Сам Трубецкой женится на вдове валашского боярина Матвея Хераскова, и в его дом входит пасынком будущий поэт и драматург М. М. Херасков.

Дружба с Трубецким проходит через всю недолгую и трудную жизнь Антиоха Кантемира. Оказавшись с двадцати двух лет в неожиданной ссылке — на дипломатической работе, он присылает другу свои произведения (в России при жизни поэта они так и не были напечатаны), обращает к нему стихотворные послания. Седьмая сатира Кантемира носит название «Князю Никите Юрьевичу Трубецкому (о воспитании)». Неуступчивый, резкий в суждениях, не знавший компромиссов Кантемир такую степень доверия мог проявить только к человеку, в полной мере разделявшему его взгляды, требовательность к дворянству, представления об обязанностях относительно общества, государства. И то, что Екатерина именно Н. Ю. Трубецкого назначает организатором коронационных торжеств, а вместе с тем поручает ему и сочинение всего сложнейшего символично-аллегорического их содержания, которое должно было заключаться в оформлении города, определялось не должностью Трубецкого и не его высоким положением при дворе.

Превосходно ориентировавшаяся в настроениях придворного окружения, с самого начала решившая делать ставку на либерализм и просвещение, новая императрица имела в виду прежде всего взгляды Трубецкого. Сочиненное им «торжество»

должно было заключать в себе программу наступающего царствования, наглядно выражать те цели, которые ставила перед собой пришедшая к власти в обход всех законов о престолонаследии императрица. Отсюда обещание мирного царствования ради развития промышленности, сельского хозяйства и всех видов искусства, внимание к юношеству, которому предстоит пожинать плоды этой программы. Отсюда такие аллегорические фигуры, как «роскошь и праздность запрещенные», «привлечение почтения о чужестранных», «ободрение художества», «истина и достоинства венчанные», «спокойствие, поражающее несогласие», «безопасность границ» и т. п. Другой вопрос, какую часть высоких обещаний Екатерина выполнила или вообще собиралась выполнять. На первых шагах было слишком выгодно предоставить выразителю наиболее либеральных среди придворного окружения взглядов свободу открыто объявить свою программу.

«1762 год. Сентябрь 22,— записывает Н. Ю. Трубецкой в своем „Журнале“, предельно скупом на подробности отчете о главнейших событиях личной жизни,— по высочайшему ее императорского величества государыни императрицы Екатерины Второй повелению, при высокоторжественной ее величества коронации в Москве, благополучно свершившейся, был я верховным маршалом. И для того ради приуготовления всего потребного к тому торжеству, 9 июля поехал я в Москву из Санкт-Петербурга, куда 15 числа и приехал».

Екатерина оказывается достаточно последовательной в своем решении. Помощниками Трубецкого в реализации составленного им «сценария» назначаются его пасынок, М. М. Херасков, покровительствуемый Херасковым Ипполит Богданович, их близкий друг Ржевский. Рядом стоит Я. Штелин, известный «сочинитель всякого рода аллегорических представлений» (так определялась должность, на которую он в свое время был приглашен в Россию), и то, что он оказывается отстраненным от исполнения своих обычных обязанностей, лишний раз подтверждает, что предпочтение, отданное Трубецкому, не было ни формальностью, ни случайностью. Кстати, именно Я. Штелин сдержанно замечает, что свои замыслы Никита Трубецкой заимствовал из «французских книг».

Живой интерес к идеям просветительства, нравственного совершенствования человека, а отсюда к вопросам всеобщего образования захватывают и следующее поколение в доме Трубецкого — его пасынка и трех родных сыновей, каждый из которых отдал более или менее значительную дань родной литературе. Екатерина — скорее всего, здесь сказалось и личное

пожелание Трубецкого — назначает его помощниками наиболее близких ему людей. Херасков, работающий с момента основания в Московском университете и в начале 1760-х годов ставший его директором, вводит в дом отца Ипполита Богдановича. Он заметил его еще десятилетним мальчиком, зачисленным на службу в Юстицколлегию, помог устроиться в университет и поселил у себя. К моменту коронации Екатерины «армейских полков прапорщик» Богданович продолжает жить у Хераскова, печатается в его изданиях и разделяет с ним увлечение музыкой и живописью. Со временем, в годы наибольших своих поэтических успехов, написав вызвавшую единодушные восторги «Душеньку», он посвятит не менее восторженные строки картине Левицкого «Екатерина-Законодательница». Интерес к живописи в доме Трубецкого поддерживается и родным племянником хозяина, только что вернувшимся после многолетнего пребывания за границей И. И. Бецким, назначенным президентом Академии художеств.

С Бецким самая тесная дружба связывает старшего сына Трубецкого, Петра, поэта, переводчика и в дальнейшем почетного вольного общника Академии художеств. При всем своем формальном характере это звание в XVIII веке говорило о действительном интересе его обладателя к искусству. Петр Трубецкой к тому же становится непосредственным помощником Бецкого по управлению порученной ему Канцелярией от строений, где живописная команда занимала его явно больше, чем собственно строительные дела.

Литературные увлечения тем более свойственны младшему сыну, Николаю Трубецкому. Его стихи и проза печатаются в «Московских ежемесячных сочинениях». Он приобретает известность среди современников переводом комедии «Расточитель» и особенно отрывков из французской энциклопедии. Но здесь уже самый подбор переводов свидетельствовал о совершенно своеобразной направленности интересов литератора. Это утверждение необходимости всеобщего просвещения народа, без которого человеку никогда не удастся освободиться от уз рабства, утверждение единых для всех людей прав и правового положения в государстве, наконец, обязательного нравственного самоусовершенствования человека. Взгляды Николая Трубецкого, разделявшиеся передовой частью русского общества, вскоре приводят его, однако, в ряды масонов, и это еще одна сторона деятельности связанных с Н. Ю. Трубецким лиц.

На стороне масонов симпатии Хераскова, автора масонского гимна «Коль славен», и его жены, писательницы Елизаветы

Херасковой, получившей от современников прозвище «русской дела-Сузы» по имени модной французской беллетристки рубежа XIX века. Не ограничиваясь сочувствием зарождающемуся движению, Николай Трубецкой становится и деятельнейшим его участником. Он возглавляет одно из московских объединений — Ложу Латоны (его сменил в этой должности Н. И. Новиков), а затем Ложу Озириса, нося самое высокое масонское звание «мастера в степени теоретического градуса». Со временем того же звания достигнет и Левицкий. Николай Трубецкой именуется и так называемым генерал-визитатором в капитуле московских масонов, где должность казначея занимает ставший его ближайшим другом Новиков.

Каковы бы ни были отношения, возникающие в 1762 году у безвестного «вольного малороссианина» с этим кругом лиц, они определяют в дальнейшем всю его жизнь и сохраняются до самых последних дней Левицкого. И неизбежный вопрос — что могло выделить Левицкого из общей массы работавших художников для Никиты Трубецкого и его окружения? Талант живописца ему еще не на чем было показать. У Левицкого могли быть соответствующие рекомендации, но была и высокая образованность, отличавшая его с юношеских лет и, возможно, поддержанная влиянием Теплова. Идеи просветительства — к ним Левицкий оказывается подготовленным всеми ранними годами своей жизни. Но в эти первые годы работы в старой и новой столицах для него решающим становится знакомство с одним из членов семьи Трубецких, а именно Бецким.

В представлении историков, Иван Иванович Бецкой — это Академия художеств, Смольный институт, Московский Воспитательный дом, Канцелярия от строений, множество благотворительных учреждений, образовательных, связанных с искусством. Это причастность к многим страницам культурной жизни России, независимо от того, насколько в действительности значительной или даже просто положительной была роль Бецкого. Бецкой не занимает высоких государственных должностей, не получает титулов и значительных орденов, но в своей достаточно своеобразной деятельности он не подчиняется никому, кроме самой императрицы, — исключительные права при полной неопределенности официального положения. Постоянно присутствующий при дворе, накоротке общающийся с самыми значительными лицами в государстве, он меньше всего может быть назван сановником. И не эта ли явная необычность положения Бецкого становится почвой, питавшей ходившие о нем слухи.

Жизнь Бецкого в первой своей части напоминает самый

фантастический приключенческий роман. Сын попавшего в плен к шведам фельдмаршала Ивана Юрьевича Трубецкого и шведской баронессы, он воспитывается и начинает службу за границей. Положение побочного ребенка не открывало перед ним никаких возможностей в России. Неудачное падение с лошади заставляет Бецкого оставить службу в кавалерийском полку. Он путешествует по Европе и в Париже встречает жившую в фактическом разводе с мужем Ангальт-Цербстскую принцессу Иоганну. Как бы ни складывались их отношения, они прерываются беременностью Иоганны. К моменту появления на свет будущей Екатерины II принцесса возвращается к мужу, Бецкой столь же спешно уезжает в Россию. Участие в дворцовом перевороте, возведшем на престол Елизавету Петровну, приносит Бецкому расположение и полнейшую доверенность новой императрицы. Его советы несомненно сказываются на выборе невесты для наследника престола: Елизавета Петровна отдает предпочтение дочери принцессы Иоганны.

Иоганна приезжает в Россию. Бецкой назначается состоять при ней, а после свадьбы будущих Петра III и Екатерины II неожиданно выходит в отставку и вслед за принцессой на целых пятнадцать лет покидает Россию. Он появляется снова в Петербурге только в 1762 году, вызванный Петром III, назначается начальником Канцелярии от строений, и в этой должности его застает очередной переворот. На этот раз к власти приходит дочь принцессы Иоганны. Побочный сын Ивана Трубецкого отныне становится почти обитателем дворца. Екатерина, как успевают подметить современники, предпочитает не видеть Бецкого на официальных придворных приемах, тем более неподалеку от себя (что будешь делать с бросающимся в глаза сходством!). Но она проводит с ним все послеобеденные часы в своих личных комнатах, недоступных никому даже из самых влиятельных лиц в государстве.

«Я сажусь обедать; по выходе из-за стола является гадкий генерал [прозвище, данное Екатериной Бецкому] с своими наставлениями; он берется за книгу, я — за работу», — пишет в ноябре 1764 года Екатерина госпоже Жоффрен. Уютная семейная картинка, продолжающаяся и в доме Бецкого, единственном, куда Екатерина приезжала запросто. Только здесь она разрешает проводить свободное от учебы время своему побочному сыну, А. А. Бобринскому. Только дочери Бецкого (снова побочной!), Настасье Соколовой, она доверяет на первый взгляд неприметную должность своей камер-юнгферы, доверенной полунаперсницы, полугорничной. Секреты императрицы тщательно сохраняются в узком семейном кругу. И когда встает вопрос о том, как

поступить с Иосифом де Рибасом, неаполитанским проходимцем, оказавшем императрице слишком большую услугу — он был одним из похитителей княжны Таракановой в Италии, — Настасья Соколова навсегда привязывает его к России, став госпожой де Рибас.

Но какие бы силы ни стояли за спиной Бецкого, в первые месяцы своего пребывания в России после многолетнего отсутствия он не может не ориентироваться на мнения и подсказки людей, которым доверяет и с которыми у него складываются дружеские отношения. Рекомендация Никиты Трубецкого, по той или другой причине обратившего внимание на молодого Левицкого, вряд ли была для него безразлична. Бецкой несомненно принял ее к сведению и в свое время использовал, только время это наступает далеко не сразу.

Назначение Бецкого президентом Академии художеств произошло по окончании коронационных торжеств — 3 марта 1763 года, но оно последовало и за утверждением «генерального плана императорского Воспитательного дома в Москве», которое состоялось 10 января того же года. Реализация этого плана сначала занимает Екатерину гораздо больше, чем деятельность Академии художеств.

На первый взгляд чисто благотворительное предприятие, Московский Воспитательный дом, по замыслу его организаторов, должен был служить пополнению «третьего чина и нового рода людей» — третьего сословия, нехватка которого сильно дает о себе знать после правления Елизаветы Петровны. Отсюда для питомцев Дома устанавливаются значительные привилегии. Все они признавались свободными от рождения и не могли быть закабалены в крепостное состояние. Больше того. Крепостная, вышедшая замуж за питомца Воспитательного дома, сама получала свободу, а питомица того же дома, став женой крепостного, сохраняла личную свободу. Питомцы Дома вместе со всем своим потомством получали право приобретать недвижимую собственность, заниматься производством, организацией мануфактур и торговлей, записываться в купеческое сословие. Именно так понималась Екатериной и ее окружением та новая порода людей, создание которой сложившимся в литературе мифом приписывалось Академии художеств.

Но имея в виду распространить систему воспитательных домов по всей стране, Екатерина хотела обойтись без использования государственных средств. Московский дом вообще организовывался на «доброхотных даяниях», за которые дарителям предоставлялись определенные привилегии. Основным же средством поощрения оставалось удовлетворение

тщеславия. Каждому из благотворителей уделялось особое внимание. Поэтому Бецкой сразу после открытия Московского дома 21 апреля 1764 года начинает заботиться о портретах опекунов, которые должны были на вечные времена занять почетное место в парадной зале.

Заботы о Воспитательном доме оказываются чрезвычайно трудоемкими. Высокая смертность среди «шпитонков» сводит почти на нет все далеко идущие планы организаторов. В 1767 году она и вовсе достигает апогея: из 1089 принятых детей в живых остается 16. Только коренные реформы ближайших двух лет позволили Бецкому относительно выправить положение и потом уже заняться непосредственно Академией художеств. В ней начинаются перемены, которые приводят, между прочим, и к приглашению Дмитрия Левицкого.

Работы, связанные с коронационными торжествами, по-новому перерешили жизнь Левицкого. Он становится лично известным широкому кругу людей, связанных с Никитой Трубецким, но он завязывает знакомства и среди московских товарищей по профессии, вольных художников, которые постоянно привлекались Канцелярией от строений для очередных работ. Возвращается ли в конце концов Левицкий в Петербург и когда именно? Исповедная роспись Рождественской церкви на Песках в 1764 году уже не называет его среди домочадцев Антропова. В Москве ли, в Петербурге ли Левицкий явно работает уже без Антропова. И это не было результатом ссоры или так часто возникающего между учителем и учениками недовольства, непонимания. Левицкий до конца сохраняет самое теплое чувство к Антропову, семейную связь с его домом. Просто как живописец он перестал нуждаться в его имени и положении. Именно с этого времени можно говорить об известности Левицкого хотя бы в узкопрофессиональной среде.

Левицкого нет в 1764 году в доме Антропова. Его имя всплывает только двумя годами позже опять в Москве в связи с предложением на большую живописную работу. Рель идет о все тех же обветшавших триумфальных воротах, которые нуждаются в срочной и капитальной починке. Особенно значительными были повреждения живописи, выгоревшей, местами покрывшейся плесенью, а то и вовсе смытой дождями и снегом. По существу, ее надо было переписывать заново, что и брался сделать во главе группы московских живописцев Дмитрий Левицкий.

Производивший осмотр ветхостей архитектор Иван Яковлев, знакомый художнику по работе над Никольскими воротами, явно поддерживает предложение Левицкого, сообщая при этом: «А в приобщенных при тех описях скасках от разных живописцев

объявлено: в первой малороссиянина Дмитрия Левицкого с товарищи, которой требует во всех воротах за ветхостью картин писание по полотну вновь написать прежними изображениями своими материалы в отведенных казенных покоех, с топлением ево дровами возьмет он 6000, а вперед торговатца не будет». Несмотря на значительность запрошенной суммы, архитектор не высказывает по поводу нее никаких сомнений. Она представляется ему вполне допустимой, учитывая объем и степень ответственности работ.

Поддержка местного московского архитектора сама по себе говорила о многом. Левицкий уже вполне освоился в московской обстановке и главное в среде многочисленных московских вольных живописцев. Конкуренция в городе очень велика, и если приезжий художник не испытывает трудностей ни в получении преимущественной поддержки со стороны строителей, ни в подборе помощников, значит, он сумел зарекомендовать себя работой.

Левицкий подробно объясняет, как и с кем предполагает восстанавливать триумфальные ворота: «1766 году сентября... дня при описи исправлением починок триумфальных четырех ворот живописец малороссиянин Дмитрей Григорьев сын Левицкой с товарищи первым господ стацкого действительного советника и кавалера Михаила Григорьевича Собакина служителем Иваном Петровым, вторым генерал порутчика действительного камергера и кавалера Ивана Ивановича Шувалова служителем же Александром Никифоровым объявили, ежели повелено будет за ветхостию картины писанные по полотну написать вновь прежними изображениями они приемля обязуютца оные со своими принадлежащими материалами в отведенных казенных покоех с своими же дровами исправить при первых Тверских за 1350, при вторых за 1250, при третьих за 800, при четвертых за 600, итого у всех за 6000 рублей, из оной суммы ничего не уменьшая и торговатца с протчими не желают, в чем и подписуюсь. К подлинной скаски рука приложена тако: к сея скаске вместо себя и товарищей живописец малороссианин Дмитрий Левицкий руку приложил».

Смысл документа — он всегда выходит далеко за рамки изложенных в нем фактов. Казалось бы, в данном случае разговор идет о ремесленных поделках, которые ничего не могли добавить к творческому портрету художника. Скажем иначе, положить основание этому портрету, поскольку никаких черт для него еще не удавалось уловить. Но как раз сухая «скаска» и позволяет непосредственно подойти к характеристике художника.

Левицкий берется восстанавливать всю живопись — не только

некогда написанные им вместе с Антроповым портреты Екатерины. Его не останавливают ни орнаментальные росписи, ни сложнейшие многофигурные композиции аллегорического характера, сочиненные по «французским книгам». Об этих картинах можно судить по сохранившимся описаниям: «Картина первая. Три грации спускаются с неба со щитом, на котором изображено имя ее императорского величества окруженного фестонами розами лилеями оной вручается России, погруженной в печали, которую ободряет сие светлое видение... Картина третья. Благоразумию сидящая возле древа в руке имеющую минервин в ней жезл дает российскому юношеству средства к ним благополучию, то есть спокойство и удовольствие со множеством инструментов художеств мануфактуры и земледелия». И не менее характерно, что Иван Яковлев уверен в широте профессиональных возможностей Левицкого.

Левицкий представляет себе, как справиться с сюжетными композициями и с большим объемом работ, назначая при этом одну из самых высоких для тех лет цен. И снова для того, чтобы рассчитывать на согласие заказчика, надо было обладать соответствующим профессиональным авторитетом. Наконец, Левицкий останавливает свой выбор на очень примечательных помощниках.

Роль Канцелярии от строений в истории русского искусства заключалась, между прочим, и в том, что она включает крепостных мастеров в число своих исполнителей. Вызовы Канцелярии были обязательны для всех помещиков, а ввиду того, что повторялись они очень часто, многие из используемых ею крепостных художников фактически больше не возвращались к своим владельцам. К тому же руководители Канцелярии принимали все меры, чтобы освободить от крепостной зависимости наиболее способных и профессионально подготовленных живописцев. Профессия художника, как ни одна другая, позволяла крепостным рассчитывать на относительно свободную жизнь и уважение окружающих.

Левицкий так же обращается к помощи двух крепостных художников, предполагая именно с ними выполнить заказ на починку триумфальных ворот. Но оба живописца, которых он называет, никогда не использовались Канцелярией от строений — первое доказательство, что их профессиональный уровень не был высоким. Если Шувалов в пору своего фаворитизма мог защитить собственного крепостного от вызовов Канцелярии, то для М. Г. Собакина, несмотря на все чины и ордена, это не представлялось возможным. Значит, дело было не в протекции со стороны владельцев, а в действительных возможностях

художников. Отсюда вывод, что Левицкий нуждался только в чисто технических исполнителях, в основной части работ рассчитывая на собственные силы.

Но самый факт заявки Левицкого на работу, оцененную в 6 тысяч рублей, позволял очень четко себе представить положение художника в среде товарищей по профессии. Сложившаяся в России, и в частности в Москве, в течение XVII–XVIII веков цеховая организация художников предполагала, что заключение каждого договорного подряда гарантировалось несколькими другими членами цеха — поручителями. Поручители отвечали личным имуществом за соблюдение сроков, качество работ и безусловное выполнение каждого пункта договора. Это была своего рода коллективная ответственность, защищавшая интересы и заказчика и художника, права которого в случае возникавших недоразумений поддерживал от лица цеха городской магистрат.

Типичный пример тех же лет. В 1756 году возникает необходимость срочной починки грозящего падением иконостаса в Китайгородской церкви Николая что в Углу. Осмотр показывает, что «иконостас ветхи во оном верхние и нижние деисусы повредились. Надлежит иконостас вновь зделать, а деисусы поновить, северные и южные двери с написанными ликами вновь сделать». На состоявшемся торгу выигрывает «дому полковника Егора Лукина сына Милюкова служитель Иван Тихонов сын Скворцов». Известный московский иконописец, он тем не менее должен представить поручителей, которыми выступают «костромской купец московской житель и иконописец Федор Михайлов сын Иконников, жительство имеет у Троицы в Троицкой близ Самотеки своим двором» и «кинешемский купец московской житель иконописец Таврило Иванов сын Поляков — у Сергея в Пушкарях что слово Колокольной улице своим двором». Наличие у поручителей собственного двора было обязательным.

Без поручителей обходились в том единственном случае, если работы вела и соответственно набирала исполнителей сама Канцелярия. У Левицкого связей с ней по-прежнему не было, и рассчитывать ему приходилось на коренных москвичей. Значит, его положение в Москве стало очень прочным.

Сумма, необходимая для восстановления триумфальных ворот, показалась Сенату слишком большой. Вопрос о ней был поставлен перед императрицей, которая решила, если ворота вообще ветхи, их разобрать, не входя в ненужные траты. Работа Левицкого, по мнению некоторых исследователей, тем самым не состоялась. Однако здесь возникает обстоятельство, которое делает подобный ответ далеко не очевидным. Сохранившиеся документы свидетельствуют о том, что все ворота были целы

вплоть до 1773 года, когда двое Тверских сгорело. Тогда же с двух уцелевших ворот было предложено снять и тщательно убрать орнаментные украшения и... картины.

Но если через четыре года после первоначального сооружения живопись на воротах пришла в негодность, то за последующие семь лет от нее вообще не осталось бы и следа. Тем не менее ворота продолжали существовать, на них находились по-прежнему картины, заслуживавшие того, чтобы их сохранять, и, значит, задуманные реставрационные работы все же были осуществлены. Да и как бы сооружения с изображениями императрицы могли оставаться на улицах Москвы в виде руин? То, что в руках исследователей до сих пор не оказалось заключенного с Левицким договора, не может служить доказательством, что такого договора вообще не существовало. Логичнее предположить, что именно эта работа задерживает художника на последующие полтора-два года в старой столице. Во всяком случае, летом 1767 года Левицкий по-прежнему в Москве и претендует на новый большой заказ.

Как восшествие на престол Елизаветы Петровны было отмечено в Москве строительством Климентовской церкви, так приход к власти Екатерины ознаменовался сооружением, по ее личному распоряжению, двух церквей. Церковь великомученицы Екатерины на Большой Ордынке, посвященная соименной императрице святой, и церковь Кира и Иоанна на Солянке, посвященная святым, память которых отмечалась в день дворцового переворота; обе они должны были быть сооружены на средства Гофинтендантской канторы.

О том, что церквям придавалось особенное значение, свидетельствует не только участие Гофинтендантской канторы. Иногда по специальным указам кантора принимала участие в строительстве отдельных даже приходских церквей. О памятном характере храмов говорит вся их дальнейшая судьба. Церковь Екатерины на Ордынке, иначе — Екатерины на Всполье, всегда будет иметь малочисленный и самый бедный в Замоскворечье приход. В 1814 году за ним числится всего 116 мужчин и 63 женщины на 47 дворов. В таких дворах не могло быть ни дворни, ни крепостных, их хозяева не располагали средствами, чтобы обеспечить содержание богато убранных церквей — попечение последних оставалось за придворным ведомством.

В обоих случаях автором проектов выступал известный московский зодчий Карл Бланк, с которым Левицкому пришлось работать еще на Тверских триумфальных воротах. По всей вероятности, начавшееся тогда знакомство сыграло свою роль и в том предпочтении, которое К. И. Бланк отдает Левицкому в заказе

на живопись иконостасов. Но в этом случае Левицкий выступает вместе с заслуженным московским вольным живописцем Василием Васильевским, который и играет роль ответственного лица.

Оформлению договоров на написание иконостасных образов предшествовал не слишком понятный эпизод. 17 октября 1767 года Московская гофинтендантская контора обращается к Московской синодальной конторе с просьбой предоставить ей художников, способных выполнить подобный заказ. В своем ответе Синодальная контора указывала: «Хотя в ведомстве святейшего Синода искусные иконописцы имеются, но находятся ныне в Петербурге при святейшем Синоде, а о других таковых же художниках ей неизвестно, но не сомневается, что в Москве, как великом граде, исправные иконописцы могут найтись».

Ссылка на Петербург заставляет предполагать, что Московская контора вряд ли взяла бы на себя ответственность отказать придворному ведомству в необходимых ему мастерах. Скорее всего, был сделан соответствующий запрос в Синод, который и предложил формулировку ответа. При этом главным художником Синода, ведавшим распределением работ среди штатных и привлекаемых со стороны мастеров, незадолго до запроса становится Антропов. Назначенный на эту должность еще в декабре 1761 года, он смог приступить к исполнению своих обязанностей после многолетнего конфликта с Синодом только пять с лишним лет спустя. И немаловажная подробность. Решить дело в пользу Антропова помогает вмешательство Григория Теплова. Теплов лично передает императрице записку Синода с перечислением выполненных художником за спорный период работ и соответствующим образом эту записку «изъясняет». В результате указом Екатерины за Антроповым сохраняется должность синодального художника, которую Синод фактически передал Мине Колокольникову. Теплов не имеет обыкновения афишировать своего вмешательства, не любит выявлять связей со своими подопечными, стараясь нигде и ни в чем не оставлять следов, и тем не менее именно его слово становится решающим для указов Екатерины.

Но в таком случае почему Антропов, знавший о пребывании в Москве своего бывшего помощника, не порекомендовал его Гофинтендантской конторе? Ведь Антропов и Левицкий продолжали сохранять самые дружеские отношения. Остается единственное объяснение — Левицкий никогда не писал церковных образов и с этой стороны не был известен ни Московской синодальной конторе, ни самому Антропову. Речь же шла о важных для двора церквах, к живописи которых

предъявлялись вполне определенные и высокие требования.

Уклончивый ответ синодальных властей позволял Гофинтендантской конторе стать на обычный путь распределения работ. Появилось несколько объявлений о публичных торгах, в которых могли принимать участие все желающие. Как правило, на торгах все сводилось к грошовым уступкам, зато заказчик мог присмотреться к исполнителям и остановить свой выбор на тех, кто представлялся наиболее удачными. Заказ на иконостасы екатерининских церквей в результате торгов был передан московскому вольному живописцу Василию Васильевскому и малороссианину Дмитрию Левицкому. Соответствующий приказ от 1 февраля 1767 года пояснял: «Иконописца Василия Васильевского и вольного малороссианина Дмитрия Левицкого есть ли они из состоявшейся за ними за написание в те церкви святых образов восмисот семидесяти пяти рублей еще уступки неучинят и указанных пошлин на себя не примут, то к написанию оных образов допустить и за ту цену без вычета пошлин, ибо есть ли другие которые б пошлыны на себя приняли или уступку от цены учинили приискивать и о том еще публике производить, то те образа к надобному времени как церкви нынешнего 1767 году летом совсем к освящению по именному высочайшему указу изготовить велено уповательно написаны не будут...»

Соображение о нехватке времени, по-видимому, и стало решающим — заказ на оба иконостаса, а также на иконы для придела Николая в Екатерининской церкви, всего семьдесят три образа, остался за В. Васильевским и Левицким. Они обязались его выполнить за семь месяцев, к 1 сентября того же года, и почти уложились в срок — иконы были написаны к 1 октября. Образа эти до наших дней не дошли, и потому можно было бы ограничиться установлением самого факта работы над ними, если бы не имя сотрудника и старшего товарища Левицкого.

Василий Васильевский — одна из самых загадочных фигур в русском искусстве XVIII века. О нем известно много и неизвестно ничего. С легкой руки Я. Штелина, в искусствознание вошел Василий Васильевский — один из первых заграничных пенсионеров Петра I. В своих неопубликованных заметках об отдельных русских художниках Я. Штелин указывает: «Писал иконы по живописному манеру и композитер рисунок на святые иконы; дела его Спас и Богоматерь в Петропавловской церкви», иначе говоря, в Петропавловском соборе Петербурга. Эти скупые сведения выразительно дополняются той оценкой, которую дает художнику историк, отводя Васильевскому место непосредственно после Григория Одольского и перед Иваном Никитиным. В каждой из своих печатных работ Я. Штелин

добавлял все новые и новые детали о художнике: что Васильевский владел живописью исторической, что его работы имелись в церквях Петербурга и Москвы, но что умер он в полной неизвестности, «в тумане того времени, когда солнце Петра Великого закатилось». В этом Я. Штелин усматривал прямую аналогию с другим заграничным пенсионером петровских лет — И. Меркурьевым, работы которого сохранились в петербургской церкви Симеона и Анны.

Положения Я. Штелина получили широкое развитие в трудах авторов XIX века вплоть до уточнений, что умер Васильевский в глубокой нищете во времена Анны Иоанновны в Москве. В дальнейшем к этим сведениям стали присоединяться связанные с тем же именем данные московских архивов второй половины XVIII века, которые позволяли установить, что жил Василий Васильевский в Москве, имел здесь собственный двор, выполнял многочисленные, главным образом церковные, заказы и отдельные поручения Синода, которые давались ему как особо заслуженному и опытному мастеру. Известно, что после затянувшегося на долгие годы конфликта Синода с Иваном Зарудным и возглавляемой им светской Изуграфской конторой в 1744 году была организована синодальная Изуграфская московская контора, с теми же обязанностями надзора за уровнем иконописания и церковной живописи, которой стал руководить В. Васильевский.

Наконец, в собрании Третьяковской галереи и Тамбовского художественного музея сохранилось несколько подписанных и датированных живописных образов, которые при всей их профессиональной грамотности и определенных колористических достоинствах мало чем выделяют автора среди общей массы русских живописцев середины XVIII века. На основании искусствоведческого анализа этих произведений можно со всей определенностью сказать, что подписавший их В. Васильевский ни с итальянской, ни с голландской школой в ходе своего обучения дела не имел.

Все тот же петровский пенсионер или два однофамильца — вопрос для историков искусства стоял только так. Но применительно к биографии Левицкого его решение приобретало особое значение: с кем и как довелось столкнуться будущему портретисту, в ком реализовалась для него традиция русской школы. Но архивные материалы в который раз вносили и здесь свои неумолимые коррективы. Хотя, впрочем, послышки к этим коррективам содержались — ведь вопрос в правильном прочтении — и в ранее опубликованных материалах.

Василий Васильевский становится одним из основных

исполнителей в тех двух триумфальных воротах 1762 года, от которых отказались живописцы Канцелярии от строений. За 2500 рублей он пишет тринадцать больших картин для Воскресенских и Тверских ворот в Белом городе. Общее наблюдение за работами осуществлял вместе с Херасковым, Богдановичем, Ржевским и Я. Штелин. Если бы В. Васильевский был тем самым художником, о котором писал историк в своих материалах, он не преминул бы упомянуть и об этой его работе и, во всяком случае, о самом факте встречи с единственным оставшимся в живых петровским пенсионером. Я. Штелин не только не обращает внимания на автора тринадцати больших картин, но и не делает никакой пометки около его имени — убедительное доказательство, что речь шла о другом человеке. Я. Штелин не узнал в московском живописце петровского пенсионера, и все же дело было не в однофамильцах. Напрашивается иной вывод — что никакого петровского пенсионера попросту не существовало.

Сколько ни пересматривать опубликованных работ, сколько ни искать подтверждений у повторяющих друг друга авторов, единственным способом установления истины остаются современные документальные источники. В годы Петра I каждый выезд за рубеж скрупулезно фиксировался, каждая посылка за границу для обучения проходила через дела так называемого Кабинета — личной императорской канцелярии, а в дальнейшем судьба пенсионера переходила под наблюдение русского резидента в соответствующей стране.

В круг обязанностей дипломатического представителя России включалась забота о будущих специалистах. Резидент должен был найти для каждого пенсионера необходимого учителя, договориться о характере занятий и даже квартире, регулярно справляться о ходе обучения и в доказательство успехов также регулярно пересылать в Россию образцы трудов, своего подопечного. Так занимается Иваном Никитиным и его товарищами представитель России в Венеции В. Беклемишев, так занимается приезжающими в Голландию пенсионерами резидент Фанденбурх. Не последней заботой резидента была и выплата пенсионерам причитающегося им содержания. И, однако, ни в одной из этих многочисленных и обстоятельных форм учета Василий Васильевский не проходит, как, впрочем, не встречается и сравниваемый с ним И. Меркурьев.

Но И. Меркурьев не был вымышленной личностью. Трудно сказать, откуда возникла легенда о его пребывании за границей, тем более, что сам он, представитель известной семьи московских иконописцев Пospelовых, сын иконописного мастера Меркурия Пospelова, находится в Петербурге безвыездно со времени

основания города. Документы позволяют проследить судьбу и Василия Васильевского. Известна одна из его ранних работ — «Чудесное освобождение Петра из темницы» 1727 года. В августе 1729 года он выступает поручителем того же И. Меркурьева, который берется писать образа для Кронштадтской церкви, но в дальнейшем работает преимущественно как иконописец в Москве. С ним-то и сталкивается Левицкий в работе над иконостасом в 1767 году. Возможно, в легенде о пенсионерстве В. Васильевского сыграло роль происхождение художника. «Природою польской нации», по выражению современного документа, он приехал в Россию из Польши.

Какой бы случайной ни выглядела встреча Левицкого с Васильевским, верно и то, что старый мастер пользовался особым покровительством Хераскова. Придя к руководству Московским университетом, новый директор не стремился удерживать в штате рисовального мастера Антропова. Антропов возвращается в Петербург, и Херасков тут же назначает на освободившееся место Васильевского. В росписи триумфальных ворот тот уже участвует как «Московского университета живописец». Возможно, оказанное Васильевскому преимущество задело обидчивого по натуре Антропова и побудило его отказаться от рекомендации мастера для выполнения иконостасов Екатерининской и Кироиоанновской церквей, хотя художник лучше любого другого был знаком Синоду и пользовался его доверием.

Содружество с Левицким вполне устраивает старого опытного художника. Во всяком случае, 1 августа К. И. Бланк может сообщить, что у мастеров закончено около двадцати образов, остальные «подмалеваны и исправляютьца». Но окончив почти в срок заказ, В. Васильевский и Левицкий не сдают работу, требуя полной расплаты. «А изготовленных иконостасов и написанных образов подрядчики безденежно не отдадут», — констатирует уже в январе 1768 года Гофинтендантская контора. Непреклонная позиция живописцев возымела действие. Девятнадцатого января состоялось освящение церкви Кира и Иоанна в присутствии самой императрицы. Образа стояли на своих местах — требование мастеров было удовлетворено.

Эта жесткость требований в отношении всего, что касалось его мастерства, составляет своеобразную и необычную для художника того времени черту Левицкого. Вчерашний помощник Антропова, он называет свою цену на починку триумфальных ворот и сразу же предупреждает, что торговаться не будет. Он так же категоричен и в совместной работе с В. Васильевским, который во всех остальных своих заказах легко идет на уступки. Левицкий утверждает новое для вчерашнего ремесленника чувство

собственного достоинства и сознание значимости своей работы.

Где-то непосредственно по окончании совместной с В. Васильевским работы Левицкий уезжает в Петербург — снова решение, мало похожее на осторожные действия его товарищей по искусству. У Левицкого нет вызова Канцелярии от строений, обычно служившего поводом для временного или длительного переезда художника в столицу. У него нет в Петербурге и никакой заказной работы, тогда как в Москве уже образовался свой круг заказчиков, связи с местной художнической средой, возможности высоких заработков. И все же определенные и притом немалые гарантии у него должны были существовать, поскольку меньше чем через год по приезде в столицу Левицкий получает официальное признание — звание назначенного в академики. Так начинался Петербург Левицкого.

# АКАДЕМИЯ ТРЕХ ЗНАТНЕЙШИХ ХУДОЖЕСТВ

*...Главное намерение сей Академии дабы посредством твердого и основательного наставления единственно споспешествовать к распространению и приведению в цветущее состояние художеств... чтоб со временем сей обильный источник разливался на главные части великия сия империи, приносил пользу как государству, так и обществу.*

*Учреждение императорской Академии художеств*

*...Класс портретной препоручить обучать господину академику Левицкому.*

*Определение Совета Академии художеств. 10 марта 1771 г.*

Скачок был головокружительным, почти невероятным. Январь 1768 года. Москва. Затянувшийся торг с Гофинтендантской конторой об иконостасных образах, законченных и придержанных художниками, — какой иной путь добиться выплаты причитающихся денег! Спор о сотне рублей: достаточно для выкупа заказа или нет. Разговор о затраченных материалах, сожженных дровах, сгоревших свечах: все дорого и все в долг. Свидетельства качества договорной работы: «Означенные иконы я осматривал и признаваю, написаны оные по учиненному преосвященным Крутицким Амвросием росписанию исправными хорошою работою красками...» Слов архитектора К. И. Бланка достаточно для одобрения живописи и совершенно недостаточно для окончательного расчета. У Гофинтендантской конторы свой многолетний опыт обращения с ремесленниками: подождут, не станут конфликтовать, побоятся за следующие заказы. Московский городской живописец Васильевский не может об этом не знать, узнает и вольный малороссианин Дмитрий Левицкий.

И март 1771 года. Петербург. Определение Совета Академии трех знатнейших художеств со всем необходимым почтением и уважительностью, как обращались к приезжим парижским профессорам: «Класс портретной препоручить обучать господину академику Левицкому». Точнейшее перечисление обязанностей «господина академика», но и возможностей для его собственной работы: на какие дни может рассчитывать, когда вправе чувствовать себя свободным. Само собой разумеется, «господин академик» не согласится ограничиться одним преподаванием, одними занятиями с учениками, и никакая академическая должность не компенсирует заработков, которые принесут заказные портреты, связанной с ними известности.

Левицкий менял Москву на Петербург, но он менял и положение рядового живописца, полуремесленника, в представлении современников, на положение государственного чиновника со всеми свойственными государственной службе преимуществами и правами и при этом на положение безусловного законодателя живописной моды. Увлечения заезжими мастерами оставались капризом легко меняющихся вкусов, зато руководитель портретного класса Академии художеств диктовал требования, которыми определялось воспитание целого поколения портретистов, их взглядов на искусство и характер мастерства.

Предстоявший Левицкому скачок был действительно невероятным и все же не единственным в своем роде. По существу, Левицкий повторял проделанный несколькими годами раньше путь Г. И. Козлова. Многие годы имя Козлова проходит в материалах Канцелярии от строений, обязательное и неотличимое от десятков имен других живописцев, часто снабженное пометкой: «...князя Тюфякина во дворе у Тверских ворот человек ево Гаврила». Крепостной Тюфякина по своему мастерству даже не удостаивается того скупого указания, которым отмечает Я. Штелин положение Левицкого в работах 1762 года, — помощник Антропова, то есть выполняющий общую, но все же более ответственную работу. Кстати, Левицкий и Козлов почти ровесники: последний на три года моложе.

Жизнь Гаврилы Козлова начиная с 1750-х годов, благодаря Канцелярии от строений, оказывается расписанной буквально по дням. В начале лета 1753 года, например, он находится в списке московских художников, которых требует к себе А. Перезинотти для живописных работ в Царскосельском дворце. Но с приездом в Царское Село дело не ограничивается одной этой работой. Здесь и другой плафон в новопостроенной галерее, и плафоны в залах, и многочисленные десюдепорты, и специальное поручение

А. Перезинотти — образа для дворцовой церкви. В этом руководитель работ не захотел полагаться на выбор Канцелярии от строений.

1755 год застаёт Козлова все еще в Царском Селе, откуда, судя по поденной росписи, он не смог отлучиться ни на один день. Козлов получает к этому времени значительный по сравнению с другими живописцами оклад — восемь рублей в месяц, что не мешает Канцелярии от строений тщательнейшим образом проверять каждый проработанный день и даже «полудень», чтобы в случае необходимости произвести вычеты. Козлов за все это время «не болел и от работы не отлучался». Его просьба об освобождении из Царского Села — все остальные живописцы уже отпущены — остается неудовлетворенной. Единственное исключение делается по просьбе Д. Валериани, которому Козлов нужен в числе других художников для написания декораций к новой оперной постановке «Александр Македонский» — ею отмечался день восшествия Елизаветы Петровны на престол.

Декорации написаны, премьера прошла, и снова Козлов день за днем проводит на царскосельских работах. Предлагаемые историками искусства версии, что был он при этом учеником А. Перезинотти или и вовсе вместе с Левицким учеником Д. Валериани, одинаково противоречат фактам. Работать под руководством каждого из этих мастеров меньше всего значило быть его учеником. К тому же каждая работа имела своего руководителя, которые бесконечно менялись для художников-исполнителей. К концу 1750-х годов Козлова хорошо знают и все ведущие архитекторы и все живописные мастера. Вслед за А. Перезинотти и Д. Валериани его вызывает Растрелли для живописных работ «при деревянном Зимнем дворце» в октябре 1757 года, до с 17 ноября до 1 января Козлов снова в распоряжении Д. Валериани для писания новых декораций, и так продолжается все время.

Казалось бы, неразличимый в бесконечных списках художников, которых постоянно использовала Канцелярия, не отмеченный ни одним академическим званием, ни успехом на выставке, который привлек внимание к Левицкому, Козлов тем не менее сразу получает приглашение в Академию художеств. В год, когда Левицкий работает над триумфальными воротами, Козлов зачисляется в академический штат адъюнктом, иначе — преподавателем живописи исторической. Еще не разделенный по жанрам живописный класс знал только две специальности — живопись портретную, которую вели Головачевский, Саблуков и Рокотов, и живопись историческую, на преподавание которой и

был приглашен Козлов.

В каком бы калейдоскопе ни сменялись приглашавшиеся из Франции профессора этой специальности, практически ведет живопись историческую один Козлов. К тому же 1762 году относится единственная из сохранившихся его масляных работ — картина «Отречение апостола Петра». Среди позднейших очень немногочисленных произведений мастера есть все те виды живописи, которыми так свободно владел вчерашний рядовой художник Канцелярии от строений: акварельный эскиз плафона, выполненная в смешанной графической технике композиция «Христианин, отказывающийся от поклонения статуе Аполлона», рисунок для гравюры, представляющий Екатерину II на коне в виде Минервы, наконец, блестящая по мастерству и непринужденности натурная зарисовка детей художника.

В 1765 году с введением нового устава Академии художеств Козлов вместо звания адъюнкта получает звание академика живописи исторической. С ним заключается контракт на преподавание, чрезвычайно интересный по обстоятельству описания всех прав и обязанностей академического преподавателя. «1765 году августа 26-го дня я нижеподписавшийся обязался с императорской Академией художеств сим контрактом от вышеписанного августа 6-го числа на один год в том, чтоб четыре дни в неделю, а именно: понедельник, вторник, четверг и пятницу по утру с девяти до одиннадцати часов пред полуднем быть в академических классах для поправления в рисунках, колерах и композиции с изъяснением всего, что к знанию художника нужно; по полудни же в помянутые дни от четырех до шести часов то же делать в классах рисования с гипсов и натуры. Если же по каковому случаю Академия заблагорассудит, то мне становить гипс и модель в натурном классе — а как нужно смотреть в обучении рисования воспитанников за определенными мастерами в воспитательном училище, то в пятницу поутру вместо академических классов в Академии, так и в воспитательном училище без ведома профессорского во всем точно их правилам и предписанию с крайним усердием и ревностью в силу данного мне предписания; среда суббота воскресенье и все свободные от классов дни дозволить мне для моего упражненья...».

Испытательный срок оказывается для Козлова настолько удачным, что спустя год он производится в адъюнкт-профессоры живописного художества. В этом академическом ранге и напишет его вместе с женой Левицкий, получивший за портреты Козловых в 1769 году звание назначенного.

Козлову еще предстоит стать и старшим профессором

живописи исторической — в 1776 году вместо рано умершего А. П. Лосенко, и адъюнкт-ректором по живописи — в 1779 году, но в момент работы Левицкого над его портретом он еще не в состоянии оказать портретисту существенной поддержки в академических стенах. Скорее, другое. Обращение к портрету именно Козлова в качестве испытательной работы могло свидетельствовать не столько о хороших отношениях, соединивших обоих художников, сколько о том, что портретист оказался связанным с новым руководством Академией художеств, которое со всей определенностью перехватывает бразды правления.

Внешне все выглядело вполне благополучно. Академия крепла, расширялась, утверждала новые специальности. Изменения происходили и в преподавательском составе. Он пополнялся новыми художниками. Некоторые из педагогов первых лет уступали места новым, то ли не справившись с возрастающими требованиями, то ли находя более интересное применение своим творческим возможностям. Но это всего лишь первое впечатление, которое, впрочем, очень настойчиво стремится сохранить и внушить окружающим президент. В действительности все определялось двумя понятиями: шуваловская Академия — Академия Бецкого.

1758 год. Архитектором во вновь образованную Академию назначается А. Ф. Кокоринов. Какую роль сыграла в этом высокая одаренность зодчего? Во всяком случае, на помощь ей приходит деятельная поддержка И. И. Шувалова. После первых уроков архитектуры у отца Кокоринов в 1742 году принимается на службу в Московское дворцовое ведомство «архитектурии учеником». Он остается в этом положении десять лет, пока не обращает на себя внимания Шувалова, приехавшего в 1752 году в Москву. Увлечение Шувалова тридцатидвухлетним архитектором настолько велико, что фаворит императрицы тут же поручает ему проект своего нового петербургского дома — дом должен быть подстать царскому избраннику! — и получает разрешение на отправку Кокоринова в пенсионерскую поездку за границу.

То, что первая же идея дома понравилась Шувалову, оказалось роковым для зодчего. Шувалов торопится со строительством своего дворца — все остальное может подождать. С весны 1753 года до октября 1754-го Кокоринов целиком поглощен этой спешной работой. Новоселье, отмеченное специально сочиненной одой М. В. Ломоносова «Мы радость от небес, щедроты благодать, приемлем чрез тебя, Россиян верных мать», не говорило об окончании стройки. Отделочные работы продолжались и в 1756 году, а когда почти сто лет спустя здание

было подвергнуто капитальному ремонту, выяснилось, что за спешкой архитектор не успел подвести под него фундамент.

Именно в эти годы упорно и безуспешно пытается залучить к себе Кокоринова Кирилл Разумовский, обращаясь за помощью к самому канцлеру М. И. Воронцову «исходатайствовать гезеля Кокоринова, который в руках теперь у Ивана Антоновича [Черкасова, кабинет-секретаря императрицы]». «Всемерно хотел бы иметь, — пишет он, — гезеля Кокорина, которого Иван Антонович держит в мнимом проекте будто он его в Италию послать доучиваться имеет высочайшее позволение... тому уже пять лет, я чаю, как он Кокорина сим вояжем обнадежил, только уж и сам Кокорин привык верить, что сему не бывать».

Известность Кокоринова и доверие к нему Шувалова определяют назначение унтер-архитектора (ранг, полученный зодчим в 1745 году) архитектором Академии художеств, а в дальнейшем редкие организаторские способности обеспечивают ему фактическое руководство Академией. Это положение было поддержано женитьбой Кокоринова на богачке Демидовой. С 1765 года Кокоринов единолично ведет работы по строительству нового здания Академии, утверждается профессором архитектуры. В 1767 году он уже адъюнкт-ректор, а в 1768 году — ректор Академии. Портрет кисти Левицкого, занявший почетное место в зале заседаний академического Совета, завершал апофеоз архитектора, но, как оказалось, и его жизнь. В 1772 году Кокоринов повесился на чердаке только что законченного им здания Академии трех знатнейших художеств. Архитектору было сорок шесть лет.

Психический сдвиг, минутное помутнение сознания или вообще ни на чем не основанные сплетни, как на том настаивают некоторые историки искусства, — самоубийство всегда тревожный сигнал какого-то неблагополучия, так надо ли его допускать в ранние и удачнейшие годы Академии? В конце концов, академические документы, подобно церковным записям, называют причиной смерти «водяную болезнь». Но совершенно также самоубийство всегда слишком поражает воображение окружающих, чтобы остаться незамеченным или забытым. Болезнь — но ведь всякий намек на самоубийство лишал ректора Академии, человека слишком высокого чиновничьего ранга, похорон по церковному обряду. Такого скандала надо было любой ценой избежать.

Нет, современники говорили об иной причине, уже несколько лет отравлявшей жизнь ректора: нелады с Бецким, ведущие не только к постоянным придиркам, оскорблениям недоверием, бесконечным ревизиям на строительстве. Самая тщательная

проверка не смогла обнаружить ничего, кроме мелких неточностей в отчетах, которые никак нельзя было превратить ни в злоупотребление, ни в способ наживы. Главным было постепенное отстранение Кокоринова от собственно академических дел, которые стали частью его жизни и творческой деятельности.

Кокоринов борется за первых русских преподавателей живописи, ради которых готов переиначить весь академический штат. Саблуков, Головачевский, Рокотов благодаря ему ведут первые академические занятия по живописи, но все их продвижение и успехи связаны только с годами шуваловской Академии. В 1763 году назначается президентом Бецкой, в 1767 году под разными предлогами и без предлогов оставляют свои должности и уезжают из Петербурга Саблуков и Рокотов. Саблуков ссылается на болезнь легких, которая не мешает ему продолжить преподавание в Харькове. Академические документы не сохранили никаких объяснений Рокотова. Создается впечатление, что он вообще не удостоил Академию прошением об уходе. Просто объявился в Москве и перешел на положение вольного живописца. Правда, его отъезд совпадает с двумя примечательными событиями — назначением руководителем вновь образованного класса портретной живописи Кирилы Головачевского и получением заказа на несколько портретов опекунов Московского Воспитательного дома.

Не исключено, что глубоко задетый преимуществом, оказанным Головачевскому, который никак не мог сравниться с ним ни по славе, ни по мастерству, Рокотов воспользовался услужливо и своевременно подсказанным ему Бецким предложением. Портреты опекунов давали основание уехать в старую столицу, откуда можно было уже не возвращаться. Бецкой, со своей стороны, не сделал ничего, чтобы Рокотова задержать или вернуть.

Я. Штелин пишет об этих годах Рокотова: «В 1762, 63 и 64 годах он был уже так занят и знаменит, что заказанные ему работы не мог один больше выполнять. В апреле 1764 года видели в его мастерской около пятидесяти похожих портретов, в которых прежде всего готовы были только головы». Речь идет о петербургской мастерской и петербургских заказчиках, с которыми так неожиданно расстается мастер. Если его имя сохраняло свое значение и для Москвы, все же московские возможности несопоставимы с петербургскими. Обида Рокотова сказывается и в том, что он не присылает своих работ на академическую выставку, как то делает советник Академии Иоганн Гроот или академик Антонио Перезинотти.

Был ли заказ на портреты опекунов дипломатическим ходом со стороны Бецкого? Вполне вероятно. Бецкой сам санкционирует заказ на некоторые из них — И. П. Вырубова, князя С. В. Гагарина, И. Н. Тютчева. Но когда встает вопрос о парадном портрете Прокофия Демидова, Б. В. Умской, удивительно тонко умевший угадывать настроение своего патрона Бецкого, обращается к нему с наивно-недоуменным вопросом, откуда взять нужного портретиста. Как будто Рокотов никогда ничего не делал для Воспитательного дома, как будто портреты его кисти не висят уже в зале Совета, Умской пишет: «Прокофия Акинфиевича Демидова портрет в Совете иметь должны, как то сделать — не знаем, да к тому же и писать некому. Рокотов один за славою стал спесив и важен, если бы изволили прислать, многие могли бы свое удовольствие иметь, да и тот мог быть авантажен». Обходительностью в отношении мецената нельзя было пренебрегать. Решение обратиться снова к Рокотову или взять другого мастера Умской дипломатично предоставляет Бецкому, и Бецкой называет Левицкого. С Рокотовым для него все кончено.

Тогда же Левицкому поручается написать для той же серии опекунов и портрет самого Бецкого. Правда, президент не расположен сам позировать русскому мастеру, но и не хочет лишать его заказа. Левицкому предлагается оригинал, который он должен в своем живописном варианте повторить, — прием, широко распространенный в портретном искусстве тех лет, особенно в отношении высокопоставленных лиц и членов царской семьи.

Судьба Головачевского складывается похоже на судьбу Рокотова, хотя внешне и иначе. Головачевский попадает в Академию в январе 1759 года после пятилетнего частного обучения живописи у Ивана Аргунова — царская милость, оказанная ему, как и двум другим «спавшим с голоса» малолетним придворным певчим из Малороссии Лосенко и Саблукову. Но если Лосенко становится учеником Академии, Головачевский в 1762 году уже получает звание адъюнкта и вслед за тем к нему постепенно переходят основные административные академические должности. Он избирается казначеем, ему поручается библиотека и все художественное имущество Академии, быстро растущие академические собрания. В 1765 году звание адъюнкта заменяется для него, как и для других, званием академика, но зато Головачевский единственный среди своих товарищей на следующий же год получает звание советника и избирается присутствовать в Совете — существенное отличие по сравнению с положением обыкновенного преподавателя. Через семь месяцев решением Совета Головачевский назначается

руководителем портретного класса.

Четыре года успешной и не вызывавшей никаких замечаний работы, и неожиданно в делах Совета появляется прошение Головачевского уволить его на пенсию. Пенсия в тридцать шесть лет? Впрочем, и сам художник в своем прошении явно дает понять, что все дело в слишком многочисленных и далеких от искусства обязанностях. «При всем том находился я, — пишет Головачевский, — при оценке художественных и ремесленных работ, при свидетельствовании из-за моря вещей, при починке, натяжке и наклежке оригинальных картин и рисунков, при переноске и ранжировке как картин, так и статуй, одним еловом, что ни требовало было по Академии от меня, все сколько мог исполнял со всяким усердием». Головачевский хотел обратить внимание на свое положение, решить возникающие в работе трудности. Но академическая администрация явно ждет предложения, чтобы реализовать свои заранее намеченные планы. Через три дня после подачи прошения следует решение. Головачевский, как «самый достойный», назначается инспектором Академии, оставаясь при этом библиотекарем и хранителем коллекций, но освобождается от руководства портретным классом. На том же заседании Совета портретный класс передается Левицкому. Однако то, что выглядело простой заменой должностей, имело свое продолжение. Спустя полгода Головачевский увольняется из Академии. «Удар, которой я в неописанной моей печали получил вчерашнего дня отнятием места и пропитания», — отзовется об этом неожиданном решении 5 ноября 1772 года сам художник. Восемью месяцами раньше не стало Кокоринова. С основными педагогами шуваловской Академии было кончено.

Стремление переменить все связанное с предшествующим царствованием, желание утвердить собственную власть, а вместе с ней и собственные вкусы несомненно сказывались на действиях нового президента. И все же это были лишь побочные посылки. Главное заключалось в перемене представлений о задачах Академии художеств, о воспитании будущего художника, которое приходило на смену бывшему обучению с ремесленническим уклоном. Не случайно причиной увольнения Головачевского становится оглашенное на Совете соображение, что «человек, не имевши начальных оснований для воспитания юношества и не пользующийся чтением иностранных книг, до того касающихся, не может быть способен к столь трудной и весьма нужнейшей для Академии должности».

Но применительно к портретному искусству вопрос не решался одними общими посылками. Рокотов и Левицкий представляли два разных подхода к изображению человека.

Рокотов не думает об утверждении материального бытия своей модели. Очень приблизительно и общо решенные фактурные задачи, безразличие к конкретной обстановке, в общих чертах намеченное сходство и выявленное с предельной полнотой эмоциональное состояние художника составляют существо рокотовских портретов. Они смотрят на зрителя глазами художника, оживают его внутренним состоянием — отсюда ощущение их сходства друг с другом, — упорно утверждают его представление о человеке. Их действительная внутренняя жизнь не трогает Рокотова — он наделяет их своей взволнованной, напряженной жизнью, всегда как бы недосказанной в конкретных проявлениях. Отсюда неопределенность их возраста и выражения лиц, загадочность будто боковым зрением воспринятых глаз, усмешка мягких губ, отказ от всего, что может сообщить скульптурную четкость и прочтенность. Эмоциональный строй самого художника рождает и определенную достаточно условную гамму полусмытых, тающих тонов, которая не меняется ни от возраста, ни от того, пишет ли художник мужской или женский портрет.

В Академии, да и в Петербурге Левицкий и Рокотов будто меняются местами. Время наибольшего успеха Рокотова при дворе — рубеж 50–60-х годов. Был ли Рокотов тесно связан именно с Шуваловым? Несомненно, такая связь существовала. В 50-х годах Рокотов пишет и самого фаворита, и считавшегося его двоюродным братом А. И. Шувалова, и Мавру Егоровну Шувалову-Шевелеву, ближайшую приятельницу Елизаветы Петровны, изображает он и интерьер кабинета фаворита. Тем не менее дворцовый переворот на первое время не оставляет мастера без заказов. Рокотов успевает написать и новую императрицу и все ее окружение — братьев Григория и Ивана Орловых, Куракиных, мальчика Павла, его воспитателя Семена Порошина, Голенищева-Кутузова, наконец, освобожденного от сурового приговора и ссылки А. П. Бестужева-Рюмина (с оригинала Боке), которому Екатерина старалась компенсировать последствия его преждевременного желания увидеть ее на престоле. Поток придворных заказов Рокотову прерывается неожиданно в середине 60-х годов и больше не восстанавливается.

Уже портрет Василия Майкова 1765 года приходится на период начинающихся придирок академической администрации к художнику. Если в 1768 году Бецкой еще предлагает мастеру заказ на серию опекунов, то уже в следующем году продолжение заказа переходит в руки Левицкого. И вслед за первыми портретами серии, показанными на выставке 1770 года, Левицкий получает заказ на самый ответственный портрет — Прокофия

Демидова, окончательно утверждающий те принципы, с которыми художник выступает в русском портретном искусстве.

...Дворцовый интерьер непонятного помещения — то ли открытая колоннада, то ли зал. За выступом огромных перехваченных сверху занавесом колонн перспектива Воспитательного дома. На переднем плане простой стул, стол с книгами и лейкой, опершись на которую стоит в небрежной позе стареющий мужчина. Помятое лицо с запавшими от исчезнувших зубов щеками, покрасневшими, чуть припухшими веками и насмешливо-проницательным взглядом маленьких темных глаз. О портрете Демидова принято говорить, что его нарочитая простота, «домашность» — свидетельство приближающегося сентиментализма с обязательным стремлением к естественности (колпак и халат), природе (лейка и цветы), некие овеществившиеся образы Ж.-Ж. Руссо. Но подобное решение осталось единственным в творчестве Левицкого, как единственным в своем роде был самый человек, которого Левицкий писал. Художник всегда связан с живой моделью и все, чем наделяет ее в портрете, видит и находит в ней самой.

«Русский чудак XVIII столетия» — такое название получит своеобразная монография, посвященная Прокофию Демидову одним из историков прошлого века. В XIX веке Прокофий Демидов становится неким символом своего времени со всеми его необъяснимыми чудачествами, бессмысленными фантазиями, желанием любой ценой отличаться от других, привлекать к себе всеобщее внимание. Он москвич, один из тех, о ком писал в 1771 году Екатерине Г. Г. Орлов: «Москва и так была сброд самовольных людей, но по крайней мере род некоего порядка сохраняла, а теперь все вышло из своего положения. Трудно завести в ней дисциплину полицейскую, так и пресечь развраты московских обывателей». На демидовский выезд сбегаются смотреть толпы. Ярко-оранжевая колымага, запряженная цугом: две маленькие лошади в корню, пара огромных посередине, пара крошечных впереди и при них два форейтора — гигант и карлик.

К тому же Демидов заводит невиданную моду. Вся прислуга, лошади и даже собаки носят у него очки, а мужская прислуга должна ходить одна нога в онуче и лапте, другая — в чулке и башмаке. Демидовский дом на Басманной — единственный в своем роде в Москве, от подвалов до крыши обшитый снаружи железом. В стенах его комнат скрывались маленькие органчики, повсюду были размещены серебряные фонтанчики с вином, под потолками висели клетки с заморскими птицами, кругом разгуливали на свободе обезьяны и даже орангутанги.

Но был и другой Прокофий Демидов, словно скрывшийся в

тени бесчисленного множества ходивших о нем легенд. Демидов — благотворитель и меценат, не жалевший денег на Московский Воспитательный дом, ни на открытое на его средства так называемое Демидовское коммерческое училище. Демидов — способный ученый, видный биолог и зоолог. Он пишет любопытное основанное на тщательнейших многолетних наблюдениях исследование о пчелах и почти четверть века отдает созданию уникального гербария, который поступит впоследствии в Московский университет. Демидов умеет наблюдать, систематизировать наблюдения, делать выводы и только в общении с наукой сохраняет серьезность и собранность настоящего ученого.

Левицкий угадывает если не все, то многое в характере общепризнанного чудака. Домашний костюм, впрочем, достаточно модный и щеголеватый, как и аккуратно одетый колпак — дань странностям Демидова, но и его пренебрежению светскими условностями. Светская жизнь попросту не занимает прославленного мецената. Цветы и лейка — свидетельство увлечения ботаникой, которая Демидову явно дороже, чем ничего не значащее богатство интерьера. Демидов и здесь может позволить себе странности, так противоречившие общему строю парадного портрета семидесятых годов. Не эти ли странности сказались и на том, как долго Левицкий не может кончить портрета: заказанный Бецким в 1771 году, он доводится до конца только в 1773-м.

Скорее всего, сам Демидов относился к идее портрета достаточно безразлично. Заявив единожды, что никогда не выедет за пределы Москвы, он явно и здесь не нарушил своего слова и не побывал сам в Петербурге. Значит, Левицкому пришлось возвращаться в Москву и там изыскивать удобный момент для портретирования. При его методе работы это означало два-три сеанса живописи с натуры. Фигура и платье дописывались в мастерской, куда художнику присылался костюм, в котором заказчик хотел себя видеть. Портретисты одевали этот костюм на манекен, Левицкий же первым среди русских мастеров вводит новую практику — работу с живого натурщика, что позволяло сохранять в портрете ощущение живого тела. Великолепный рисовальщик, он располагает и дома богатейшим набором всех тех видов материалов, которые использовались в современных костюмах, чтобы иметь возможность дорабатывать каждое свое полотно и после возвращения владельцу его костюма.

1773 год — им помечены многие работы Левицкого. Художник загружен заказами, а при занятиях в Академии времени на них остается совсем немного. Я. Штелин пишет, как выглядела

мастерская вошедшего в моду Рокотова — полсотни портретов, которые живописцу не под силу кончить самому. Но это очевидно для Я. Штелина, разбиравшегося в искусстве и технике живописи. Заказчики, как и последующие историки искусства, будут свято верить, что рокотовских портретов касалась только рука мастера и что заметно разнящееся решение фонов, второстепенных деталей — отражение менявшихся творческих задач самого Рокотова, а не приема, которым пользуются его помощники и подмастерья.

О частной мастерской Левицкого ни в эти, ни в последующие годы нет никаких свидетельств — молчание, которое нельзя отнести за счет недостаточной известности или недостаточной работоспособности мастера. Объяснение здесь будет другим — разница в круге заказчиков. Рокотов — модный портретист, широко принимавший заказы от обращавшейся к нему придворной знати. Он останется таким же и в Москве. Современники будут вспоминать об общеизвестной цене на его портреты и о возможности в любое время обратиться к художнику с заказом. В мастерскую Рокотова приезжали многие, и это было принято. Замкнутый по натуре Левицкий удовлетворяется заказами, которыми обеспечивает его в эти годы Бецкой и его непосредственное окружение. Художник трудно доступен для заказчиков со стороны и не ищет приобрести среди них популярность. В свою очередь Бецкой снова и снова возвращается к серии опекунов Московского Воспитательного дома. За портретом Демидова следует портрет Бецкого. Местонахождение его неизвестно, но трудно себе представить, чтобы портретист XVIII века мог почему-либо не выполнить порученной ему работы. Тем более что, по свидетельству документов, оригинал, с которого Левицкому предстояло выполнить свой вариант, был художником получен и находился в его мастерской.

Судьба многих полотен Левицкого — они известны только по описаниям и упоминаниям и должны считаться или погибшими, или не разысканными. Подписанные, а иногда и не подписанные художником, они легко могли исчезнуть среди общей массы портретов своего времени. И что говорить об их определении, когда портрет самого Теплова многие десятилетия висел в зале Совета Академии художеств с наведенной позднее и никого не удивлявшей надписью «Рокотов», под именем которого и проходил во всех каталогах. К той же сравнительно ранней группе портретов относится и портрет почетного опекуна Воспитательного дома А. М. Голицына.

Многолетний дипломатический деятель, лишенный, впрочем, всяких необходимых талантов, человек на видных

государственных должностях без малейшей способности вести закулисные интриги, А. М. Голицын был в глазах Екатерины неизбежным злом, с которым приходилось мириться, соблюдая декорум внешней расположенности. Прямое родство князя с Нарышкиными делало его свойственником царского дома, и с этим нельзя было не считаться. А. М. Голицына трудно не заметить на дипломатической службе. С девятнадцати лет он «дворянин», позднее секретарь посольства в Голландии, с 1755 до 1761 года — чрезвычайный посланник в Лондоне. События, связанные со смертью Елизаветы Петровны, приводят его в Россию. В момент переворота в пользу жены Петр III именно ему доверяет письмо к ней с просьбой отпустить в Голштинию, но Голицын предпочитает сразу же принять сторону Екатерины. Должность вице-канцлера и ордена послужили наградой за мудрое решение.

Но в качестве деятеля Иностранной коллегии Голицын слишком мало устраивал Екатерину. Английский посланник замечает по этому поводу, что князь «скорее путал, чем помогал, даже в тех безделицах, до которых его допускали». В 1755 году дело доходит до почетной отставки: должность вице-канцлера заменяется для Голицына пожалованием в обер-камергеры, а спустя еще три года недовольный сложившейся обстановкой князь переезжает в Москву и оставляет службу. Он уже давно предпочитал придворным обязанностям благотворительную деятельность. В Москве помимо строительства Голицынской (Градской) больницы Голицын отдается заботам о Воспитательном доме.

Не несущий подписи художника и помеченный только на обороте именем Левицкого и датой — 1772 годом, портрет А. М. Голицына вызывал у некоторых биографов предположения о более раннем его происхождении. Описка Ж. Жакобе, гравировавшего портрет годом позже в Вене (1762-го вместо 1772 года), дала для этого формальные основания. Представлялось слишком соблазнительным увидеть в портрете дипломата одно из первых полотен Левицкого. Однако это невозможно и по стилистическим особенностям портрета и по ряду других объективных причин.

Прежде всего А. М. Голицын вернулся в Россию в первых числах июня 1762 года. Переворот в пользу Екатерины произошел в конце того же месяца, а уже в середине июля Левицкий вместе с Антроповым уехал в Москву. Практически не оставалось времени для написания портрета, если бы даже известный всей Европе красавец и щеголь князь пожелал быть изображенным безвестным подмастерьем. Этого времени ему бы не хватило даже на самое

беглое знакомство с художественной жизнью Петербурга, не говоря о поисках некоего неоткрытого таланта. А. М. Голицын хорошо разбирается в живописи, со временем составит первоклассное ее собрание, завещанное Голицынской больнице, но никогда не будет выступать в роли первооткрывателя художников.

Спустя четыре года по приезду князя его портрет с оригинала Эриксона напишет Антропов, только что восстановленный в должности синодального художника. Но Антропов уже успел к этому времени написать лучшие свои холсты. У него вполне определившаяся известность портретиста. В 1788 году Голицын закажет свой портрет И. Барду, немецкому пастелисту, приобретшему шумную известность при дворе Станислава-Августа Понятовского и только что написавшего портреты Екатерины и ее очередного фаворита Ланского. Левицкий до своих московских работ и знакомств рассчитывать на внимание вице-канцлера вряд ли мог.

И другое. Изображенный на портрете Голицына орден Андрея Первозванного был получен князем только в начале семидесятых годов. Если даже предположить, что орденский знак и лента были дописаны со временем, как то часто делалось на портретах XVIII века, о более позднем времени появления холста свидетельствует изображенный на заднем плане бюст Екатерины. В первые недели и даже месяцы после дворцового переворота такой бюст нельзя было успеть выполнить. Но главное Екатерина представлена в нем пожилой, с двойным подбородком, начинающими обвисать щеками, оттянутыми книзу уголками глаз — все признаки не тридцати, а сорока с лишним лет. Эти черты осторожно начинают появляться на портретах Екатерины именно семидесятых годов. Несмотря на восторженные отзывы современников о ее неувядающей свежести, Екатерина сильно постарела именно за первое десятилетие своего царствования. Все это лишний раз подтверждает принадлежность портрета А. М. Голицына к серии опекунов и, значит, к первым академическим годам Левицкого.

Левицкий повторяет здесь композиционную схему портретов, показанных на выставке 1770 года. Голицын представлен стоящим у заваленного бумагами стола, за которым на высокой консоли помещен бюст Екатерины. Он обращен к зрителям в трехчетвертном повороте, непринужденным жестом показывая на плоды своих трудов. Но по сравнению с аналогичными по композиции портретами Кокоринова и Строганова Голицын кажется более скованным, менее выразительно его словно застывшее в маске любезного безразличия лицо. Неудача художника? Скорее, условия написания портрета.

Поскольку портрет предназначался для учреждения, можно было не беспокоить почетного опекуна обременительными натурными сеансами. Левицкий и в этом случае получает живописный оригинал, и представляется возможным установить, какой именно. Среди сравнительно немногочисленных сохранившихся изображений князя (из собрания Е. П. Кочубей, Гатчинского дворца и др.) датированная тем же 1772 годом миниатюра из собрания великого князя Николая Михайловича представляет полный аналог портрета Левицкого в отношении трактовки лица, характера прически, костюма вплоть до складок бархатного камзола, рисунка кружевного жабо и черного атласного банта в косичке парика. Вместе с тем малая выразительность этого оригинала (Левицкий, по всей вероятности, не знал самого Голицына) не дала возможности мастеру усилить и по-своему «прочесть» характер модели. Зато в других случаях Левицкому удается создать тоже по оригиналу живое и своеобразное решение образа, если в него входит представление другого художника о человеке, которого приходится писать.

В 1773 году возникает и одна из интереснейших работ Левицкого — портрет Дени Дидро, находящийся в настоящее время в Женевском музее. Предположений строилось множество — каким образом и при каких обстоятельствах, наконец, где именно дело дошло до написания этого полотна? Дидро и Левицкий — как скрестились их пути?

Дидро приезжал в Петербург в 1773 году и оставался там несколько месяцев. Увидеть его художнику ничего не стоило, как и написать с французского гостя портрет. Но почему, в таком случае, ни один из современников, ни сам Дидро ни словом не обмолвились об этом событии? Особенно Дидро, так ревниво относившийся к появлению каждого своего изображения. «Что скажут мои внуки, если они станут сравнивать мои грустные произведения с этим смеющимся, жеманным и женственным, старым кокетливым человеком? Предупреждаю вас, дети мои, это не я», — таков приговор портрету кисти М. Ван Лоо, написанному в 1767 году. Но если у равнодушного к славе и ее внешним проявлениям Дидро хватает терпения и интереса сказать несколько слов о каждом написанном с него портрете, найти его удачи и определить неудачи, тем больший интерес у философа должен был вызывать единственный портрет, написанный русским художником, да еще во время пребывания в России.

Дидро проделывает долгий путь из Франции в Петербург в коляске Семена Кирилловича Нарышкина, кстати сказать, родного племянника А. М. Голицына. И это не случайно

возникшее знакомство, но точный расчет императрицы. Если уж знакомить французского энциклопедиста с печально знаменитыми русскими крепостниками, хозяевами живота и смерти тысяч и тысяч людей, то, конечно, на примере таких, как Семен Нарышкин. Сын первого петербургского коменданта, он получил блестящее образование за границей, пробовал свои силы на дипломатической службе внешней, как чрезвычайный посланник в Англии, и гораздо более сложной внутренней, как гофмаршал двора Петра III в бытность того наследником. У С. К. Нарышкина превосходный театр, который охотно посещает двор и сама императрица, знаменитый оркестр роговой музыки — все атрибуты расцвета культуры вопреки тому, что связано в представлении Дидро с институтом крепостного права. Поэтому Екатерина рада возможности оставить французского гостя на житье в петербургском нарышкинском доме.

Есть доля вероятия в том, что С. К. Нарышкин, как и любой другой екатерининский царедворец, мог познакомить французского критика с русским портретистом. Левицкий — одна из предложенных биографами версий — мог писать Дидро в обстановке нарышкинского дома. Тем более, существует портрет жены Нарышкина, датированный именно 1773 годом, связываемый с именем Левицкого и находящийся в Лувре. Считалось, что Дидро самолично вывез полюболившийся ему портрет свой из Петербурга, завещал среди наиболее дорогих для себя вещей дочери. В свою очередь дочь энциклопедиста передала портрет Этьену Дю Мона, а тот подарил его женевской городской библиотеке.

Но эта версия опровергается последними находками наших искусствоведов. Оказывается, портрет Дидро с пометкой о его цене — 100 рублей — сразу же вошел в коллекцию петербургского ювелира и собирателя Ф. Дюваля и находился в Петербурге вплоть до 1813 года. Позднее Ф. Дюваль выехал в Женеву, где именно этот портрет передал Этьену Дю Мона, умершему в 1829 году и завещавшему работу Левицкого женевскому «Обществу искусств». В качестве собственности последнего портрет несколько десятков лет висел в городской библиотеке, а в настоящее время — в городском музее. Почему Дидро стал бы позировать для портрета, заказанного каким-то ювелиром, и как мог использоваться для подобных сеансов нарышкинский дворец? К тому же цена портрета заставляет предполагать, что имелась в виду работа с оригинала.

Дени Дидро и Екатерина II — русская императрица усиленно заботилась о том, чтобы подобная страница осталась в истории ее царствования. Либеральное свободомыслие, рассуждение о

просвещенной монархии, увлечение энциклопедистами — все напоказ, все в переписке с французскими философами и писателями, чтобы Европа не осталась в неведении относительно удивительной монархии, благодетельствовавшей своим появлением русский престол. Екатерина жертвует досугом, обычными удовольствиями придворной жизни, любимыми карточными играми, чтобы писать необыкновенные «философические» письма, которые станут (должны стать!) предметом общих восторгов. В этом утверждение ее значительности и пользы для государства, которое так неожиданно и в обход всех законов оказывается под ее властью. И Екатерина готова советоваться с философами в каждом своем шаге — другой вопрос, станет ли она на деле соотноситься с их советами, как и когда станет использовать.

Как обойтись, например, без оживленного обмена мнениями по поводу задуманного памятника Петру I? Для французских философов будет важно внести в монумент свое представление об идеальном монархе, обратиться к аналогиям из древней истории, обсудить каждую обращенную к человеку и гуманистическим идеалам подробность. Они и не сумеют догадаться, что новой императрице нужно только одно — надпись на постаменте: «Петру Первому — Екатерина Вторая». Преемственность власти, одинаковая значительность царствований — по сравнению с их наглядным утверждением все остальное теряло всякий смысл. А утверждать преемственность надо было — слишком свежи в памяти современников события, связанные с переворотом.

Откровенная неприязнь Елизаветы Петровны к великой княгине — последние месяцы жизни старой императрицы они почти не встречались, не обменивались даже рассчитанными на слушателей словами. Елизавета Петровна не скрывала своего замысла отправить Екатерину из России, оставив трон непосредственно малолетнему Павлу. На совести Екатерины II смерть мужа, слишком быстрая и своевременная при слишком деятельном участии ее фаворитов — братьев Орловых, смерть императора Иоанна Антоновича, зарубленного во время умело инспирированного мятежа. Самозабвенные дискуссии с философами набрасывали на неприглядную действительность необходимый флер.

Вольтер и Дидро единодушно называют имя того, кто может сделать необходимый памятник Петру I. Главный скульптор Королевской фарфоровой мануфактуры в Севре Э.-М. Фальконе, правда, никогда не работал в монументальной скульптуре. Любимец и подопечный мадам де Помпадур, он известен в салонах как создатель хрупких, чуть тронутых оттенков

чувственности Амуров и Психей с их идеальными, не знающими власти времени и ошибок природы телами. Но Дидро знакомы мысли Фальконе о скульптуре, и он готов верить возможностям старого друга. «Умри за работой или создай что-нибудь великое», — напутствует уезжающего в Россию Фальконе Дидро.

Старая и упрямая мечта Екатерины заманить в Россию самого Дидро. Она вспоминает о французском философе на девятый день своего прихода к власти: Дидро может приехать в Петербург, чтобы спокойно закончить прерванное безденежьем издание Энциклопедии — ее выход остановился на двадцать восьмом томе. Дидро благодарит, но воздерживается от такого соблазнительного на первый взгляд приглашения. Екатерина продолжает настаивать. В 1765 году она приобретает у нуждающегося философа его уникальную библиотеку на совершенно невероятных условиях. Библиотека останется у Дидро до конца его дней, сам же он считается принятым на службу русскую в качестве библиотекаря и получает причитающееся ему жалованье сразу за пятьдесят лет вперед. Облагодетельствованному философу становится, казалось бы, невозможным противиться желаниям просвещенной покровительницы. Тем не менее Дидро снова отвергает повторенное в 1767 году предложение о приезде в Россию для завершения Энциклопедии. Время докажет его правоту. Никак не критикуя Екатерины, Дидро заметит после личных встреч с ней: «Под 60° широты блекнут идеи, цветущие под 48°». Эта встреча состоится только в 1773 году. К осени 1774 года Дидро вернется в Париж.

Дидро оказался в Петербурге 28 сентября 1773 года, но еще 7 января Мари-Анн Колло представила Екатерине выполненный по заказу императрицы бюст философа. Екатерину меньше всего интересовала возможность сделать портрет Дидро с натуры. Гораздо важнее, чтобы настороженно настроенный философ с первых же шагов в России мог наглядно убедиться, каким почтением он здесь пользуется. Фальконе пишет императрице по поводу этой работы: «Госпожа Колло, изображая имевшуюся у нее модель, сделанную шесть лет тому назад, присоединила все, что могла вспомнить из различных черт лица, движений, впечатлений, составляющих физиономию оригинала. И так, я думаю, портрет похож».

Знала ли Екатерина предысторию модели, которую использует Колло, знакомо ли ей было прозвище «мадемуазель Виктуар» (Победа), которым награждают художницу сам Дидро и Вольтер? У проучившейся в мастерской Фальконе не больше двух лет почти девочки Колло не могло быть надежд попасть в Салон.

Но в ее присутствии Фальконе работает над портретом Дидро. Колло наблюдает и делает свой вариант. Один взгляд на бюст ученицы, и Фальконе в ярости разбивает свою почти законченную работу. Преимущества Колло очевидны, и Фальконе готов поклясться, что никогда больше не возьмется за портреты. Дидро не разубеждает друга, но когда бюст работы Колло оказывается в Салоне, он анализирует его в своей статье наравне с наиболее значительными произведениями, а в частной переписке добавляет: «Я забыл среди своих хороших портретов бюст мадемуазель Колло, который принадлежит Гримму, моему другу. Он хорош, он очень хорош».

Из живописных изображений энциклопедиста подобной похвалы удостоивается только один — работы малоизвестного рисовальщика и миниатюриста Ж.-Б. Гарана. Капризный и бесконечно требовательный в отношении собственных портретов, Дидро напишет, что все они, в конце концов, плохи, «за исключением работы одного бедняги по имени Гаран, который меня уловил так же, как случается иногда дураку сказать остроту; меня никогда хорошо не изображали. Тот, кто видит портрет Гарана, тот видит меня».

Заслуживал ли Ж.-Б. Гаран такого обидного снисхождения в оценке своих портретов — во всяком случае, все они отмечены большой серьезностью в подходе художника к модели, безусловной добросовестностью в передаче всех внешних подробностей ее вида, умением решать облик человека в ключе спокойного, чуть задумчивого душевного состояния. Это не раскрытие характера, не прозрение художника, но тот отчет о человеке, который может быть дочитан и додуман зрителем, тем более художником большого дарования, как Левицкий. Не случайно многие портретные работы Гарана послужили оригиналами для гравюр, помещавшихся затем на титульных листах книг, причем наибольшей популярностью среди них пользовался именно портрет Дидро.

Даже самое беглое сравнение живописного портрета Левицкого с миниатюрой Гарана говорит о существующем между ними сходстве. Композиционно разница заключается в том, что Левицкий использовал как бы зеркальное отражение принятой Гараном схемы и чуть усилил трехчетвертной поворот фигуры. Зато рисунок шеи, подбородка, необычного по форме уха, редких волос точно повторяет французский прототип. Левицкий внимательно воспроизводит внешнее подобие незнакомого ему человека и чувствует себя несравненно свободнее там, где может как бы проявить угаданный по портрету характер, внутреннюю напряженность, неуравновешенность, способность к мгновенным

вспышкам восторга и негодования, таким мучительным для самого Дидро.

«В течение дня я имел сто разных физиономий, — скажет о себе сам Дидро, — в зависимости от предмета, который занимал меня. Я бывал ясен, грустен, задумчив, нежен, резок, страстен, охвачен энтузиазмом... У меня лицо, которое обманывает художника: то ли сочетается в нем слишком много, то ли впечатления моей души слишком быстро сменяются и отражаются на моем лице, но глаз художника не находит меня одним и тем же в разные минуты; его задача становится гораздо более трудной, чем он предполагал».

В портрете Левицкого нет этой игры эмоциональных состояний. Дидро Левицкого — стареющий усталый человек, болезненно впечатлительный и напряженный во внутреннем неосознанном ожидании тех впечатлений, которые неустанно приносит ему жизнь. Трудно себе представить, чтобы его губы могли сложиться хоть в мимолетную улыбку, глаза осветиться искорками веселья. По сложности душевного своего состояния он ближе всего к знаменитому портрету неизвестного священника, более поздней работе Левицкого.

Впечатления Дидро от пятидесятилетнего пребывания в Петербурге будут очень противоречивы. Искренний интерес к Екатерине и дипломатическая предусмотрительность подскажут ему слова, что он «имел душу раба в стране людей, которых называют свободными, и обрел душу человека свободного в стране людей, которых называют рабами». Дидро добавит о своей коронованной собеседнице — «душа Брута в теле Клеопатры», но не захочет ни продлить своего пребывания в России, ни его повторить. Тщательно скрываемое разочарование было обоюдным. Былая увлеченность проходит без следа, и Екатерина, явно удерживаясь от более категоричного отзыва, заметит о Дидро, что беседы с ним бесполезны, поскольку он лишен «политической опытности». Дидро и в самом деле поверил, что высокие идеи просветительства, народного равенства и блага могут быть осуществлены некой идеальной правительницей. Такой правительницей Екатерина, во всяком случае, не была и не собиралась стать. Игра для нее дальше не имела смысла.

Левицкий мог не знать Дидро как человека, но представление о французском философе существовало в академических стенах и среди русских художников. Пенсионеры Академии пишут в своих парижских отчетах за 1767 год о встречах с Дидро как о значительнейшем событии. В 1765 году Дидро заканчивает в дополнение к «Салонам» свой «Опыт о живописи» для рукописного журнала Д. Гримма. Журнал был рассчитан на очень

узкий круг подписчиков среди самой высокой аристократии — издания труд Дидро дождался только в последних годах XVIII века. И тем не менее в России он становится известен через год после его написания. Положения Дидро излагаются в специальном письме, которое присылает в Совет Академии художеств его друг Д. А. Голицын. При этом Д. А. Голицын ориентируется на практическое применение теории Дидро в конкретных условиях современной русской художественной жизни.

Обращаясь к условиям, необходимым для расцвета искусства. Голицын прежде всего оговаривает политическое устройство страны. В его представлении деспотия исключает возможность развития всех видов искусства, тогда как просвещенная монархия ему способствует: «Нет время и места, где бы острога [мысль] не находилась. Может быть, есть щастливые страны, в коих она превосходно обитает: но мне кажется, что к произведению или истреблению оной везде больше моральные обстоятельства, нежели все мнимые физические причины способствовали. Немалые части света, которые были населены пред сим Софоклами, Демосфенами и не отягощены презренными извергами человечества. Где обладатель великого разума, разумные люди у него любимы, и достойные при нем неотменно родятся».

В этой связи Голицын уделяет особенное внимание официальным руководителям художественной жизни страны и положению художников, указывая на их необеспеченность и отсутствие к ним должного уважения. «Но какая польза государству иметь у себя великих художников, — замечает он, касаясь задач архитектуры, — есть ли в важных случаях министерство полагаться будет на малого таланта и знания людей. Искусстой художник обыкновенно имеет дух высокой, не ищет, но ожидает, но редко бывает, чтобы когда предпочтен был». Чтобы искусства пришли в цветущее состояние, необходимо, с одной стороны, приобщить «к чести и богатству» художника, с другой — и это не менее важно — распространить любовь к живописи и скульптуре в народе.

Основным принципом, который Голицын выдвигает в отношении изобразительных искусств, является принцип целесообразности — «пристойности», точного соответствия каждого художественного произведения его назначению и вложенной в него идее. «Плоды обыкновенного моего здешнего сообщества» — так определяет сам Голицын смысл своей рукописи. И эти плоды имели большое значение для его соотечественников.

Пенсионеры Академии пишут об одной из своих встреч с Голицыным в Париже: «... а 19 июля в оной день его сиятельство приехал, мы же пришедши, и подали письма, потом, поднеся диплом, были его сиятельством приветствованы милостию, в которой обещался содержать в своем покровительстве и стараться о благосостоянии нашем. И в то же время изволил послать лакея просить господина Дидрота, чтобы к нему приехал, а с нами между тем изволил разговаривать. И читал нам свои сочинения, в которых описывал о художествах, откуда начало свое имеют и как процветали, и отчего пришли в упадок некоторые и какое средство к восстановлению в прежнее состояние привести можно, что до меня касается, то я думаю [рапорт написан архитектором И. Ивановым] да протчия одного в том со мною мнения, что сие сочинение великую принесет пользу наиболее художникам, а протчим неупражняющимся в художестве подает знание и любовь к оному».

Разделял ли эти восторги первых академистов воспитавшийся в совершенно иной среде Левицкий-художник, тем более Левицкий-педагог? Давно стало привычным считать, что теоретические рассуждения русского XVIII века — неоспоримая привилегия исторической живописи и ее представителей. Портрет виделся своего рода ремеслом. «Он портретной» — крылатая фраза, брошенная в досаде Федотом Шубиным, была принята как приговор пренебрежения целой эпохе. Портрет Дидро Левицкого говорил о незаурядном мастерстве автора, о способности его «читать» и интерпретировать характер, но что воплотилось в нем — прозрение случайности или настоящее понимание позиции французского философа, — об этом в конце концов могли сказать только годы.

# КАПРИЗЫ ЛЮБВИ, ИЛИ НИНЕТТА ПРИ ДВОРЕ

*Вот уже вторая зима, как их  
[воспитанниц Смольного  
института] заставляют  
разыгрывать трагедии и комедии.  
Они исполняют свои роли лучше  
здесьних актеров.*

*Екатерина II — Вольтеру.  
1772*

*Приятностью лица и  
острою глаз,  
Естественной игрой ты всех  
звела в забвенье,  
Всяк действие твое за  
истину считал!*

*«С.-Петербургские  
ведомости». (о.  
Е. И. Нелидовой). 1773.*

Дени Дидро и не думал скрывать восторга: «Мадам, вы удивительная женщина!» Императрица, едва вступившая на ступени трона, правительница, едва освободившаяся от угрозы развода с коронованным и наскучившим ею супругом, заточения в монастыре, о котором говорилось слишком всерьез, регентства при собственном сыне, на которое рассчитывало большинство ее собственных сторонников, — и уже думающая о будущем человечества. Кажется, самый скипетр нужен ей был только для того, чтобы обратить всю власть на просвещение народа. Академия художеств, Кадетский корпус, Воспитательный дом — разве их преобразование и открытие одного за другим не свидетельствовали о начале новой эпохи в русской истории, эпохи просвещения! Что же говорить о первом учебном заведении для женщин и благородного и даже мещанского происхождения — Воспитательном обществе благородных девиц при петербургском Смольном монастыре. Идеальные супруги и матери для будущих поколений — где найти государство, которое бы позаботилось об их образовании, а между тем...

Дидро готов с полуслова царственной корреспондентки продолжать ее мечты. Да и мечты ли это, когда русская императрица просит о проектах, заказывает учебные программы, настаивает на самых конкретных советах. Может, досточтимый философ порекомендует, кому доверить воспитание юных душ? Госпожа Бишрон, едва ли не первая в Европе женщина-медик, которой следует поручить преподавание анатомии и физиологии? Екатерина, кажется, ничем не выдает своего возмущения неуместным свободомыслием Дидро. Дидро догадывается сам — впрочем, разве не заслуживают просвещенные монархи терпения и снисходительности? — и спешит с поправкой: «Если ваше величество не нашли нужным принять услуги нашего анатома девицы Бишрон, то я не думаю, чтобы вы были оскорблены ее предложением».

Переписка продолжается. Какими все-таки они должны быть — воспитатели девиц? Попытка совместить школу с церковью заранее обречена на неудачу. Во Франции можно воспитывать девочек при монастырях — едва ли не от средневековья идущая традиция и опыт общеобразовательных школ, хотя и с точно выверенным церковью уклоном: история, география, литература, музыка, пение, рукоделия. В России по всем монастырям не набрать и десятка грамотных, да еще знакомых с какими-нибудь ремеслами монахинь. Конечно, их разыщут — чего не сделает царский указ, — поселят в Смольном — аналогия с Западом для Екатерины необходима, но в полной изоляции от воспитанниц: свои дела, свой стол, даже своя церковь. Таково распоряжение самой императрицы. Учиться у них девочкам нечему и незачем. И в этом мера свободомыслия Екатерины. Знает ли ее действительные причины атеист Дидро? Зато ему становится известным другое обстоятельство.

Екатерина успела подумать даже о будущем «монастырок»: девушки мещанского звания, выбирая себе мужей из крепостных, принесут им освобождение из «рабского состояния». Разве это не лишнее доказательство широты взглядов необыкновенной императрицы! Кстати, шестьдесят невест на всю Россию. И Дидро с увлечением продумывает каждую подробность.

Здоровая простая пища — мясо и овощи, питье — вода и молоко, сон в прохладных покоях — никакой изнеженности, прогулки — общение с природой, постоянные занятия — «не будь праздна», приучение к домашним делам — будущее хозяйство нужно научиться вести, науки — представление обо всем, искусства — пение, рисование, танец, даже сценические представления. Конечно, искусств должно быть в меру — чтобы выразительней звучал голос, легче была походка, красивей

фигура и можно было доставить достойное развлечение в обществе себе и другим. Дидро согласен с Екатериной: двенадцать лет обучения лучше проводить в полном отрыве от семьи и, значит, старых привычек — так скорее удастся утвердить воспитанниц в новых правилах. Это целая законченная программа, которую остается только осуществить.

Дидро ничего не знал о своем неожиданном и могущественном союзнике. За долгие годы европейских скитаний Бецкой пристрастился к вопросам просвещения. Они были почвой для оппозиции, самой легкой, и для нескончаемых рассуждений, совершенно безопасных, пока полет фантазии не сталкивался с возможностью и необходимостью ее реализации. Теперь такая возможность существовала и была тем удобней для русской императрицы, что позволяла удовлетворить мечтаниям и тех же энциклопедистов, и русских просветителей, и занять самого Бецкого. Президент реорганизованной Академии художеств, попечитель Кадетского корпуса, Московского Воспитательного дома, наконец, Смольного института — обязанностей явно слишком много для человека, никогда не имевшего дела с воспитанием юношества. Зато каждое усилие на благородной ниве народного просвещения благородно. Этот ответ неизбежно ляжет на Бецкого и, кстати, оправдывает его постоянное пребывание около императрицы, во дворце. Подлинные заслуги Бецкого? Воспитатель маленького Павла, Семен Порошин, запишет в дневнике о возмущении А. П. Сумарокова особо ценным Бецким неким Кювилье, назначенным инспектором Воспитательного училища Академии художеств: «Такого бестии и такого невежи, какого другого нет в России». Даже стены дворца не могут сдерживать бешенства драматурга. Он бросает в разговоре Н. И. Панину обо всех учреждениях Бецкого: «Вы, конечно, о них как разумный человек судить не будете. Кювилье метлами надобно отсюда выгнать вон, а Бецкова под присмотром прямо разумнова и основательнова человека определить на место Кювилье смотреть, чтоб мальчишки хорошо были одеты и комнаты у них вычищены».

Трудно сказать, каким было действительное впечатление Дидро от встреч с Бецким. Во всяком случае, очень разный смысл может скрываться за словами его тщательно взвешенного во всех мелочах письма к Екатерине: «Генерал Бецкий, которого вы изволили называть вашим великим Сфинксом». Если темпераментный Сумароков и преувеличивал, верно то, что существо образования приходивших в опекаемые им учреждения детей слишком мало занимало Бецкого. Годами ждать вымечтанных Дидро результатов не собирался ни он сам, ни

Екатерина. Несколько приветственных слов на французском или немецком языках, твердо вызубренный ответ «из географии» или истории, предметы рукоделия — чье воображение и сколько раз они могли поразить? А между тем институт нужен Екатерине как нетускнеющая вывеска, наглядный пример происходящих в ее государстве перемен и свершений. Кому из дипломатов, тем более коронованных особ, оказывавшихся в Петербурге, удастся избежать посещения смолянок? Здесь и шведский король Густав III, и прусский принц Генрих, и австрийский император Иосиф II.

Бецкой твердо знает с самого начала — нужно представление, пышное, великолепное, никогда не повторяющееся. Если даже при дворе делаются бесконечные постановки, разыгрываемые придворными, то разве нельзя добиться еще лучших результатов с девочками, чьим временем можно полностью распоряжаться? Учителя «вокально-инструментальной музыки», танцев, балетмейстеры придворного театра, актеры всех представленных в столице трупп — итальянской, немецкой, французской, русской — заполняют и классное и свободное время. Науки вполне могут потесниться, иначе спустя год после основания института современник не смог бы записать о посещении Смольного: «После обеда пошли мы в классы благородных девиц. Танцевали они в присутствии его высочества, пели по-итальянски и французскую песню из комической оперы „*Charmant objet de ma flamme, ne doutes...*“. Плели блонды и пересказывали наизусть выученные на французском языке басни и уроки географические. Лучше всех пела и танцевала девушка Левшина. Собою лучше всех Зверева».

Повторяя рекомендации Дидро, Екатерина за «разумную экономию». На обычные дни девочкам полагаются глухие одноцветные шерстяные платья (шелковые выдавались только в праздничные дни) с белыми передниками и цветными поясами. Пусть «простенький камлот» на платья выписывался из Англии, зато пояса должны были служить по три года, а самый цвет камлота был рассчитан на то, чтобы избежать лишней чистки. Младшим (от пяти до семи лет) полагался кофейный или коричневый, второму возрасту (от восьми до десяти) — голубой, третьему (от одиннадцати до тринадцати) — серый и выпускному — белый. Счетом и очень скупно выдавались башмаки на каждый день и лайковые туфли только для танцев, перчатки, белье и даже обязательная для туалета XVIII века пудра, самая дешевая и одного сорта.

Но там, где речь шла о выступлениях, ограничений не существовало. Дополнявшие учителей «по искусствам»

театральные портные, декораторы, костюмеры, парикмахеры, которые брались из придворного театра, фантазировали как им заблагорассудится. Портные придворного театра, прославленные Жерар и Христофор Бич, могли иметь осложнения со слишком большими тратами на придворной сцене. Отдельные костюмы там использовались в нескольких спектаклях, переделывались и поновлялись. В Смольном они каждый раз шьются заново, как заново пишутся и декорации, которые заказывались Алексею Бельскому, Кирмову или Францу Бекарию. Любой расход здесь покрывался и поощрялся.

Несмотря на все старания, первые спектакли удастся показать только в 1770 году, спустя шесть лет по вступлении первых воспитанниц — обычный срок обучения и обычный возраст для начала работы на сцене и профессиональных актеров. Первая опера на русском языке «Кефал и Прокрида» композитора Арайя на стихи А. П. Сумарокова была исполнена именно такими юными певцами. Исполнительнице заглавной роли, будущей известной клавесинистке Белоградской, едва исполнилось четырнадцать, а ее партнеру, Гаврилушке Марцинкевичу — тринадцать лет. Причем придирчиво-требовательный Я. Штелин отмечает и их непринужденную манеру держаться, и вокальную культуру, и способность справляться с самыми сложными певческими задачами. Но у смолянок к тому же были лучшие учителя. Они знакомились со всеми музыкальными и театральными новинками столицы — почти все спектакли придворной труппы показывались им в стенах института, почти все музыканты выступали там с концертами. Педагоги обладали и достаточно широким выбором исполнителей. Из шестидесяти человек, составлявших один прием, выделилось в конце концов не больше пяти-шести человек. О них-то спустя несколько лет Дидро скажет, что девушки сравнялись мастерством с лучшими французскими актерами. Если даже учесть предусмотрительное преувеличение критика — чем можно было доставить большее удовольствие императрице! — все же очевидно, что актрисы-смолянки обладали высоким профессиональным уровнем.

Первые настоящие театральные вечера — целая программа, складывавшаяся обычно из одноактной комической оперы, комедии и балета, — начинают привлекать петербургскую публику, входят в общий распорядок придворных развлечений, всячески рекламируются Бецким. Но должно пройти еще три года, чтобы возникла мысль о портретной серии смолянок.

1773 год. Петербург готовится к бракосочетанию наследника престола. В свите матери его будущей супруги, ландграфини Гессен-Дармштадтской Каролины, приезжает энциклопедист

Давид Гримм, с которым Екатерина многие годы потом будет поддерживать самую оживленную переписку. Но главное — Дидро решается на свой первый и оставшийся единственным выезд из Франции. Смолянки несомненно должны быть написаны к приезду гостей и прежде всего опять-таки Дидро. Портретный бюст философа, которому предстоит украсить анфиладу дворцовых зал, смолянки — не было ли все это предназначено к встрече долгожданного гостя? Правда, идея последних вряд ли исходила от императрицы. Документальных подтверждений ее заказа нет. Много вероятнее, что это замысел Бецкого, который заботился о популярности своего детища, но и пытался улучшить начинающие заметно разлаживаться отношения с монархиней.

Послеобеденная семейная идиллия первых лет царствования теряет для Екатерины смысл. Бецкой не замечает, что его нравоучения становятся все более неуместными, попросту недопустимыми. Тем более, что при дворе успевает сложиться никак не устраивавшая Екатерину традиция. Все именитые или связанные государственными миссиями иностранцы по представлении императрице спешат на поклон к Бецкому. Связь Екатерины с «великим Сфинксом» ни для кого не секрет. В степенях дворца Екатерина неумолимо отодвигает Бецкого все дальше в общую толпу царедворцев. Личные отношения — для них достаточно приездов в дом Бецкого; подальше от посторонних глаз, лишних свидетелей. Но пока «гадкий генерал» еще надеется удержать внимание Екатерины. Портреты нужны, чтобы показать ее старому корреспонденту, чего удалось достичь по советам «высокопросвещенного друга».

Три портрета. Два двойных — Ржевская и Давыдова, Хованская и Хрущева и одинарный — Нелидова. Выбор художника или, точнее, заказчика никогда не служил предметом обсуждений. Возможно, сценки из особенно полюбившихся Екатерине спектаклей (но как тогда объяснить портрет Ржевской и Давыдовой, представленных просто в парадной форме института). Не исключено, что особенно нравившиеся императрице девочки (правда, ни о ком, кроме Нелидовой, в таком контексте документы не говорят). Однако есть еще один оставшийся незамеченным род связи, который действительно объединяет всех изображенных смолянок, — принадлежность ко всем имевшимся в институте возрастам. Из них Давыдова представляет первый, Ржевская — второй, Хованская и Хрущева — третий, Нелидова — последний.

Первым по времени исполнения в серии смолянок принято считать портрет Федосьи Ржевской и княжны Настасьи Давыдовой. Документы свидетельствовали, что Левицкий

получил заказ на изображение двух воспитанниц института, который был оценен в двести рублей — цена значительная, если речь шла о двух отдельных портретах (за портрет Н. А. Сеземова художник получил 50 рублей, столько же получал за каждый заказной портрет и Рокотов), тем более высокая, если имелся в виду один двойной. Никаких указаний на местонахождение этих первых полотен или полотна Левицкого обнаружить не удавалось, и исследователи стали склоняться к предположению, что им является именно портрет Ржевской и Давыдовой. Холст этот не несет ни подписи, ни авторской даты, имена девочек также установлены традицией, но как раз они и вызывают недоумение.

На портрете Давыдова представлена в кофейном, Ржевская в голубом платьях. Если последней на вид не меньше двенадцатитринадцати лет, то Давыдовой не больше девяти, тогда как в действительности девочки были почти одногодки. Но главное не в цвете форменных платьев. Трех-четырёхлетняя разница, так ощутимая в детстве, очень точно передана и Левицким. Черноглазая Давыдова, еле дотягивающаяся до плеча старшей товарки, — воплощенное младенческое любопытство. На ее некрасивом личике живейший интерес к тому, что делает подруга, уже достаточно непринужденная, уверенная в себе и своей роли. Свободному движению рук Ржевской отвечает ее смешливый взгляд открыто смотрящих на зрителя глаз. Это не заученная поза, но действие, которое сумел подметить и передать художник.

Возрастное несоответствие представленных на двойном портрете девочек становится и вовсе непонятным, если их сравнить с написанными в том же, по-видимому, 1773 году Екатериной Хованской и Екатериной Хрущевой. И Хованская, выступающая в женской роли, и одетая в мужской костюм Хрущева должны быть, исходя из года их рождения, не старше, но моложе Настасьи Давыдовой. Подобной ошибки ни один портретист, тем более Левицкий, допустить не мог. Единственный вывод — традиция сохранила неверные имена девочек: Настасья Давыдова в таком виде рядом с Федосьей Ржевской изображена быть не могла.

Левицкий ставит здесь совершенно необычную для русского портретиста задачу. Это сцена, участие в которой и становится действительным содержанием превращающегося в картину портрета. Но в чем заключено объединяющее девочек действие? Было ли это приветствие, которое и в самом деле произносила на торжественном акте Федосья Ржевская (и которое никак не оправдывает присутствия Давыдовой), или первая ступень обучения актерскому ремеслу — декламация, при которой

использовалось чтение на голоса. Очевидцы вспоминают, насколько удачным было исполнение младшими смолянками басен А. П. Сумарокова.

«Это истинный XVIII век во всем его жеманстве и кокетливой простоте... очаровательная ложь, очаровательная по совершенству и выдержанности всей системы» — отзыв А. Бенуа о смолянках давно отвергнут искусствоведами, но где-то в существе своем продолжает жить. Пасторальные сценки, маскарадные костюмы увлеченной игрой в этот призрачный мир Екатерины остаются неоспоримыми атрибутами полотен Левицкого. Но как никогда не находил своего документального подтверждения заказ императрицы на смолянок, так нет и никаких примеров существования на русской сцене 1770-х годов пасторалей.

«Я поговорю с вами об одной очень интересной для меня забаве, насчет которой спрошу вашего совета, — пишет в 1772 году Екатерина Вольтеру. — Вот уже вторая зима, как их заставляют разыгрывать трагедии и комедии. Они исполняют свои роли лучше здешних актеров, но должно заметить, что число пьес, пригодных для наших девиц, слишком ограничено; их надзирательницы избегают тех, в которых слишком много страсти, а французские пьесы почти все таковы. Велеть написать то, что нам нужно, это невозможно: подобные вещи не делаются по заказу: их производит гений. Пьесы пошлые и глупые могут испортить вкус. Как же тут быть?»

На этот раз Екатерина не придумывает темы для глубокомысленных рассуждений. Русский театр меняется на глазах, и трудности репертуара в Смольном не представляют исключения. Опера — пышнейшее многочасовое зрелище с чудесами машинерии, с бесконечной сменой фантастических архитектурных построений и пейзажей, над которыми трудились декораторы, толпами хористов, танцовщиков, сюжетами, полными аллегорических намеков, перестает волновать зрителей. Их интерес обращается к непритязательным, напоминающим обычную жизнь событиям, близким к той же повседневности характерам. В 1764 году С. Порошин записывает происходивший за столом у великого князя разговор: «Говорили о вчерашней опере комической („Le marechal ferrant“). Что некоторым она не понравилась, тому справедливо полагал причиною Никита Иванович [Панин] то, что мы привыкли к зрелищам огромным и великолепным, в музыке ко вкусу итальянскому; а тут кроме простоты в музыке и на театре кроме кузниц, кузнецов и кузнечих ничего не было».

Вместе с новым направлением в опере пробуждается особый интерес и к драматическим спектаклям — перемена тем более

легкая, что Екатерину отличало редкое безразличие к музыке. Она и не пыталась скрывать, как отчаянно боролась со скукой на любом концерте, и просила доверенных приближенных, вроде А. С. Строганова, подсказывать места и меру восторгов, какие следовало проявлять. Времена Елизаветы Петровны, увлекавшейся симфонической и вокальной музыкой, отошли. «На клавикортах играл и оркестром управлял нововыезжий славный в Европе капельмейстер Г. Боронелли-Галуппи, — записывает С. Порошин. — Ее величество изволила между тем играть в ломбер... Музыку слушали все с крайним услаждением».

Вольтер живо заинтересовывается репертуаром для смолянок. Ему незнакомы колебания: конечно, классические пьесы, конечно, трагедии лишь с самыми незначительными необходимыми сокращениями. Он вызывается заняться этими вариантами сам, подобрать и произвести необходимую переделку. Екатерина растроганно благодарит и оставляет советы без внимания, тем проще, что Вольтер не торопится с выполнением щедро данных обещаний. Через несколько лет, уезжая из России, Дидро со своей стороны пообещает: «Комедии для девиц будут написаны, и притом прежде, чем я достигну преклонного возраста Вольтера». Но первоначальное безразличие Екатерины к рекомендациям Вольтера объяснялось не только иными тенденциями внутри русского театра, по и тем, что императрица была настроена на приезд Дидро, обладавшего прямо противоположными взглядами на будущее сцены.

Дидро далек от сцены, но в год своей петербургской поездки он выступает с «Парадоксом об актере», теоретическим рассуждением о смысле и содержании актерской игры. Бытовые сюжеты в полотнах Шардена и Грёза — бытовая направленность зарождающейся так называемой буржуазной мещанской драмы. В этой тенденции времени, чутко подхваченной Дидро, неизбежно должна решиться и судьба актера. Можно, возбуждая в себе отзвуки заложенных драматургом страстей, стать безотчетным орудием их воспроизведения. Физиологическую подлинность ощущений актера легче всего выдать за выражение чувств его сценических героев, внутреннюю возбужденность перелить во внешнюю форму любой человеческой страсти. Но можно проявление тех же чувств внимательно изучить на людях и научиться воспроизводить, используя весь точно отлаженный механизм актерского мастерства. «Теория нутра» — «теория школы». Дидро отдавал безусловное предпочтение последней. Да и на каком безотчетном возбуждении, потере самоконтроля удалось бы показать обыденные чувства обыкновенных людей, о которых думал он в мещанской драме. Но это и к тому же вопрос

точного прочтения авторской мысли и умения владеть зрителями: «Власть над нами принадлежит не тому, кто в экстазе, кто — вне себя: эта власть — привилегия того, кто владеет собой».

В Париже Дидро должен отстаивать свои принципы, в Петербурге в этом нет необходимости. К драматическому театру склоняется русская публика и тяготеет сама императрица, пробуя даже «шутить пером». Принципы «теории школы» уверенно утверждает И. А. Дмитриевский, в чьи руки исподволь переходит все дело обучения актеров. Говоря в конце жизни, что не было русского артиста или артистки, которые не пользовались бы его наставлениями, Дмитриевский имел все основания присоединить к ним и своих смоленских выучениц. Уроки исполнителей французских трагедий, итальянских комедий, вокалистов и танцовщиков объединялись для смолянок тем истолкованием, которое давал им Дмитриевский.

С этим актером и учителем актеров трудно спорить. За его плечами поездки по Европе в 1765 и 1767 годах, дружба с великим английским трагиком Гарриком и личное знакомство с реформаторами французской сцены Лекеном и прославленной актрисой Клерон, сумевшей настоять на полном изменении театрального костюма — от пышного великолепия неподвижных одеяний до простоты почти современной, не стесняющей движений одежды. Но по натуре своей Дмитриевский не способен к бездумному подражанию. У него редкий дар чувствовать границы способностей исполнителя, но и пределы возможностей восприятия зрительного зала. Для Смольного он не собирается отказываться от выходящих из моды комических опер. Несложная мелодичная музыка, небольшой, заменяющий оркестр музыкальный ансамбль, несколько не оставляющих все время действия сцены исполнителей, нехитрая интрига и текст, близкий к текстам драматических спектаклей, давали слишком много возможностей для девочек. В каждом выступлении они могли блеснуть всеми гранями своей не уступавшей профессиональному обучению выучки.

На втором портрете смолянок Левицкий изображает воспитанниц третьего возраста — Екатерину Хрущеву и княжну Екатерину Хованскую — именно в сцене из комической оперы. Скорее всего, это Кола и Нинетта из оперы Киампи «Капризы любви, или Нинетта при дворе». В этих партиях девочки выступали партнершами. Этим партиям соответствует и описание костюмов, сшитых театральным портным Х. Бичем.

Портрет в роли — XVIII век обращается к этому приему достаточно часто. Необычное, театральное платье, иногда прическа, атрибуты роли и привычные черты лица. Что,

собственно, отличает изображение Камарго на сцене кисти Ланкре от портрета балерины? Балетная пачка, танцевальная поза и обстановка сцены — внутренний образ человека остается неизменным, никак не связанным с этой внешней стороной. Для Левицкого все выглядит иначе. Уже в первом портрете младших смолянок он объединяет девочек общим действием, которое для художника важнее простого портретного сходства. В портрете Хованской и Хрущевой то же действие захватывает героев пьесы, которых играют девочки.

Обе исполнительницы очень молоды — Хованской — Нинетте одиннадцать, Хрущевой — Кола и вовсе десять лет, — но выражение их лиц, позы, мимика, жесты говорят не о возрасте исполнительниц, а о ролях, которые они уверенно и точно ведут. В плутовской усмешке лихо подбоченившегося Кола, уверенно взявшего за подбородок растерявшуюся Нинетту, нет и тени смущения. Кола явно доволен собой и растерянностью своей партнерши. В институтском театре, где никогда не выступали мальчики, Хрущева считалась непревзойденной исполнительницей мужских ролей. Некрасивая живая смуглянка, она сумела произвести такое впечатление на шведского короля Густава III своим сыгранным под уродливой маской Азором из оперы «Семира и Азор», что, завзятый театрал, он прислал ей в подарок бриллиантовое сердечко.

Но и стыдливая застенчивость Нинетты, ее отведенный в сторону взгляд, скованные кажущейся неловкостью руки вписываются в рисунок роли. По характеру Екатерина Хованская даже девочкой далека от всех этих черт. Со временем об ее дочери, восхищавшей воображение В. А. Жуковского, Аграфене Оболенской, будут говорить, что она вылитый портрет матери: «Смесь простосердечия и веселости, несколько насмешливой». После окончания института и замужества с неким фон Ломаном Хрущева перестанет привлекать к себе общее внимание. Театральные успехи легко уходят в небытие. Зато Хованская окажется в центре придворной и литературной жизни столицы. Вокруг ее мужа, талантливого поэта Ю. А. Нелединского-Мелецкого, «русского Анакреона», по выражению современников, ореол создателя первых по-настоящему популярных песен «в русском вкусе», и многие готовы признать, что лучшая их исполнительница, особенно песни «Выйду ль я на реченьку», — Екатерина Ивановна. Нинетта давно забытой оперы, она до конца своих дней сохранит врожденную грациозность и поражавшую еще в детстве преподавателей танца выразительную гибкость рук.

Впрочем, в практике Смольного была одна особенность, позволявшая всегда добиваться хорошего исполнения. Девочек на

роли не назначали, но каждой исполнительнице приходилось проходить обязательный конкурс. Как рассказывает Екатерина Вольтеру, «девицам объявляют, что будет играть такая-то пьеса; их спрашивают, кто желает играть такую-то роль; часто случается, что целая толпа заучивает одну и ту же роль, а потом для представления выбирается та из девиц, которая лучше других ее исполняет».

Левицкий представляет маленьких актрис в ходе диалога и в обстановке сцены. Перед ними так называемая малая выдвижная кулиса, изображающая покрытый травой холмик. В театре тех лет она служила обычно экраном у дополнительного источника света — плоск, которыми подсвечивали исполнителей помимо рамп. За девочками одна из наиболее распространенных форм декораций — «ширмы или кулисы задвижные» с перспективным, в данном случае «садовым представлением». Они были особенно необходимы при отсутствии специально оборудованной стационарной сцены. Несмотря на регулярный характер спектаклей и постоянно растущую их популярность, Смольный такой сцены не имел. Мостки сооружались заново для каждого представления и разбирались сразу же после него — своеобразный прием отвести обвинение Дидро в том, что школа готова превратиться в театральное училище. Но достаточно Дидро уехать из Петербурга — о втором приезде философа никто не думал, — и Смольный получает превосходно оборудованный зрительный зал.

Первым среди русских художников Левицкий пишет театральные сцены и едва ли не единственный среди современников не работает в театре. И все же смолянки говорят о том, насколько театр Левицкому близок и знаком — увлечение, зарождающееся, по всей вероятности, еще в московские годы. Если Петербург — это прежде всего придворный театр, то Москва 1760-х годов — настоящий цветник театров общедоступных. Со времен Комедийной хоромины Петра I город не жил без театра. Театру на Красной площади с его тремя тысячами мест наследует открывшийся в 1742 году Оперный дом в Лефортове на пять тысяч зрителей. Просуществовавшему более двадцати лет Публичному театру при Московской гошпитали с его драматическим репертуаром наследует открывшийся в 1758 году театр при Московском университете с актерами-студентами и собственно школой, откуда вышел знаменитый Плавильщиков.

Одновременно в Москве существует антреприза русского театра, которую держит полковник Титов в деревянном театре Головинского дворца. Титова сменяют в этой роли итальянцы Чуди и Бельмонти и даже московский губернский прокурор

П. В. Урусов. Позднее Урусов передает антрепризу М. Е. Медоксу, который строит специальное каменное здание на месте нынешнего Большого театра. Екатерина делает замечание московскому главнокомандующему Прозоровскому о недостаточном внимании к театральному делу в то время, когда старая столица насчитывает 15 частных театров, в которых занято в общей сложности 226 актеров, музыкантов и певцов. Получая антрепризу русского театра, Медокс берет при этом на себя обязательство обучать танцам, музыке и декламации 104 питомцев Московского Воспитательного дома. Потребность в актерах была исключительно острой.

Левицкий не мог остаться в стороне от театральных увлечений Москвы еще и потому, что оказался в большей или меньшей степени связанным с окружением Н. Ю. Трубецкого. Именно Н. Ю. Трубецкой становится «крестным отцом» волковского театра. Он сообщает Елизавете Петровне о появившейся в Ярославле труппе, помогает ее членам и среди них И. А. Дмитриевскому попасть для получения образования в Сухопутный шляхетный корпус.

В серии первых смолянков Екатерина Нелидова последняя и старшая. Она только что перешла в четвертый возраст и давно утвердила за собой славу самой талантливой исполнительницы театра в Смольном. В канун выпуска о ней будут писать стихи, не жалея восторгов, поэты и даже сам Сумароков, но и теперь у начальницы института хранятся подаренные ей императрицей за великолепную игру тысяча рублей и бриллиантовый перстень. У зрителей нет разногласий: можно спорить о достоинствах других смольненских артисток, но невозможно превзойти маленькую Нелидову в искусстве танца, пения и особенно актерской игры, живой, выразительной, темпераментной, иной в каждой новой роли. Это о ней прежде всего скажет Дидро как о достойной сопернице французских актрис, ее будет иметь в виду в письме Вольтеру Екатерина, говоря, что профессиональным актерам Петербурга далеко до смолянков. И коронная на протяжении нескольких лет роль девушки — Сербина в «Служанке-госпоже» Д.-Б. Перголези, той самой первой опере-буфф, которой итальянский композитор еще в 1733 году заявил о рождении этого нового жанра.

Через двадцать лет «Служанка-госпожа» дойдет до Парижа, став причиной ожесточенной «войны буффонов» — сторонников и противников этой формы в искусстве, а спустя еще двадцать лет засверкает в Петербурге в исполнении Екатерины Нелидовой. В конце концов комическую оперу повсюду защищали представители третьего сословия, которое приобретает к этому

времени большое значение и в государственной жизни России. Отсюда тот исключительный интерес, который опера вызывает среди петербуржцев.

«Как ты, Нелидова, Сербину представляла,  
Ты маску Талии самой в лице являла,  
Приятность с действием и с чувствами взоры,  
Пандольфу делая то ласки, то укоры,  
Пленила пением и мысли и сердца.  
Игра твоя жива, естественна, пристойна;  
Ты к зрителям в сердца и к славе путь нашла;  
Не лестной славы ты, Нелидова, достойна,  
Иль паче всякую хвалу ты превзошла!»

Нелидова Левицкого — сама юность. Она весела, насмешлива, задорна. Ее миловидное личико светится лукавством и уверенностью в себе. Она готова на все одновременно — смеяться, упрямиться, капризничать, стоять на своем и снова веселиться. Для зрителей танцевальное и вокальное мастерство девушки полностью сливаются с характером, который она представляет. При всей условности оперного сюжета они воспринимают убедительность драматического воплощения. А между тем в жизни Нелидова совсем иная.

Не она умеет расшевелить ровесниц, вызвать их на шутку и проказы. При всей живости и непосредственности своей натуры Нелидова с детства отличается серьезностью, скромностью, неприязнательностью и простотой. Она может от души рассмеяться, но не любит кокетничать. Она боготворит сцену, но старается не бросаться в глаза в жизни. Ей не свойственна хитрость, и она не способна ни к какой расчетливости. Долгие годы близости с Павлом не принесут ей никаких богатств или преимуществ — Нелидова упрямо будет отказываться от каждой попытки упрочить ее положение, которые делает сначала наследник престола, потом император. Едва ли не единственная в многолюдном окружении Павла она действительно привязана к нему, способна огорчаться его огорчениями и радоваться его скудным и редким радостям ненавистного сына, всегда опасного самим фактом своего существования как наследника.

«Нет! Как хотите, не верю вам, государь! вы хотите меня обмануть. Вы хотите уверить меня, что мои речи для вас музыка, и вы так часто заставляете меня молчать». Другое письмо, адресованное из одной комнаты дворца в другую: «Извещаю вас, государь, о чуде! Вы, быть может, сами ему не поверите, хотя оно

касается вас. Оно поразит вас без дальнейших подробностей: вот уже неделя, как я ежедневно получаю от вас письма!!! Моя нескромность, может быть, навсегда прекратит чудо». Легкий, стремительный почерк, безукоризненная французская речь, точные образные обороты.

Для Павла, издерганного постоянной слежкой и унижениями «большого двора», пережившего смерть первой горячо любимой жены и оказавшегося связанным новым браком с женщиной, которую он никогда не сумеет увидеть близким человеком, в Нелидовой действительное чудо человеческих отношений и чувств. И лишнее доказательство искренности вчерашней любимицы смольнинской сцены — тот риск, которому ради него она подвергает себя. Нелидова бедна, не может рассчитывать на поддержку влиятельных родственников, а каждое проявление симпатии к наследнику — безотказный способ вызвать недовольство, если не ненависть со стороны его коронованной родительницы. Екатерина опасается каждого преданного наследнику человека, тем более женщины, всегда способной на любую крайность поступков и прямую самоотверженность.

«Связи, существующие между нами, их свойство, история этих отношений, их развитие, наконец обстоятельства, при которых и вы, и я провели нашу жизнь, все это имеет нечто столь особенное, что мне невозможно упустить все это из моей памяти, из моего внимания в особенности же в будущем» — слова Павла, казалось, стоили всей горечи пережитого среди презрения и ненависти двора. Не случайно в момент тяжелой болезни он будет просить Екатерину позаботиться только о Нелидовой. И все же слова будущего монарха — только слова. Павел на престоле. После стольких лет ожидания наконец самодержец, хозяин всех своих желаний и поступков. Но случайная встреча с юной красавицей Лопухиной, и старая дружба становится надоевшим и тягостным грузом. Счастье, что Нелидова и здесь остается верна себе — без объяснений, без ставших ненужными слов. За это в Смольный, куда она возвращается, чтобы кончить в знакомых стенах свои дни, можно прислать письмо со всеми снисходительными выражениями монаршьего благоволения: «Михайловский дворец 1 марта 1801 года. Мне было весьма утешительно, сударыня, оплачивая вашим племянникам тем, на что дают им права их заслуги, тем самым сделать вещь, лично вам приятную. Не менее отрадно было мне получить от вас ваше одобрение, ибо это дало мне повод засвидетельствовать вам те чувства и то уважение, с коими пребываю преданный вам Павел». Речь шла о родителях внучатого племянника Нелидовой, поэта Евгения Баратынского.

Бряд ли Левицкий не увидел и не угадал настоящего характера своей модели — он ставил перед собой и решал иную задачу. Слова современника «всяк действие твое за истину считал» могут быть обращены и к портретисту. Левицкий писал сценический образ, который на этот раз и представлял для него истину.

Спустя девять лет Левицкий напишет портрет другой, теперь уже профессиональной актрисы, итальянки Анны Давиа Бернуцци. «Первая певица комической оперы и вторая певица серьезной оперы», как будет оговорено ее положение в контракте, Бернуцци приедет на гастроли и задержится в России на несколько лет. Она сумеет обворожить самого всемогущего статс-секретаря Екатерины А. А. Безбородко, и современники торопятся с подробностями — во что обошлось неосторожному сановнику его театральное увлечение. По мнению молвы, только вмешательство императрицы, собравшейся выслать ловкую итальянку, положило конец безумствам готового разориться Безбородко.

Правда, даже в результате самого пылкого романа расчетливому и хитрому статс-секретарю куда как далеко до разорения. Верно и то, что после имевшего место, но невыясненного в подробностях инцидента с императрицей Бернуцци заключает новый контракт на пребывание в России на еще более выгодных условиях. Не менее Безбородко расчетливая, мелочная, знающая цену и цель каждого шага, певица не слишком разбирается в способах достижения своих целей. У Бернуцци хороший голос, превосходная актерская выучка и полное безразличие к ролям, которые приходится исполнять. Это всегда безукоризненно разученные вокальные партии — не роли. Бернуцци можно восхищаться на сцене — ее нельзя переживать. Такой она и предстает на холсте Левицкого.

Бернуцци Левицкого великолепна в упругом, будто на мгновение задержанном развороте полного тела, скользящем движении сильных рук, каскаде перехваченных бантами, отороченных дымкой кружев, блестящих и матовых, плотных и прозрачных тканей, густых смоляных волос, цветов, чудом удержавшихся у края перевитой лентами шляпки, падающих в кисею передника. В ее напряжении не столько темперамент артистки, сколько уверенность в себе женщины, сознание своих женских возможностей и своей власти. Недобрый взгляд темных под припухшими веками глаз, властный разлет широких бровей, хищно изогнутый кончик длинного носа, сложенные в подобие улыбки не улыбающиеся губы стирают ощущение молодости. Таким характером не могла быть наделена ни одна из

сценических героинь актрисы. За этим характером для художника перестает существовать даже пресловутая красота певицы, которую охотно или неохотно признавали за ней все петербургские зрители.

Нелидова — Сербина захвачена наслаждением игры, упивается собственной ловкостью, изобретательностью, очарованием. У певицы Бернуцци все просто — она показывает себя и утверждает себя, спокойная, самоуверенная, не признающая неупеха. Этой цели служат и приобретающий условный характер костюм и тяжелое движение рук, повторяющих жесты Нелидовой. За прошедшие годы изменится характер художника — останется все то же ясное видение цели: роль, сыгранная подростком, и портрет женщины с атрибутами сцены.

Но девять лет — немалый срок и для русского театра этого времени. И успех смолянок, которых пишет на первых трех портретах предполагаемой серии Левицкий, определяется не только несомненной одаренностью девочек и хорошей их выучкой — иначе ни одна из них не привлекла бы к себе внимания патриарха и многолетнего руководителя русского театра Сумарокова. Для русской сцены редкостью была женщина-актриса. Большинство женских ролей даже в придворной профессиональной труппе продолжали исполнять мужчины. Поиски актрис представляли бесконечные сложности, и когда в том же, 1773 году умирает от чахотки восторженно любимая публикой Татьяна Троепольская, труппе приходится менять репертуар. Ни о втором составе, ни о замене нельзя и мечтать. И Нелидова в глазах современников была прежде всего актрисой.

Подобно портрету Дидро, первые три портрета смолянок закончены к приезду французского гостя. Дидро не может не знать об их существовании, не может не видеть их, и тем не менее ни словом не упоминает о холстах. Секрет молчания был, по-видимому, скрыт в самом Смольнинском театре. Дидро — убежденный поборник драматического представления, заключающего в себе неизмеримо большие возможности реалистического воспроизведения жизни, чем давно пережитая французским театром комическая опера. Для Дидро опера-буфф — безделица для придворных развлечений, лишенная той поучительности, без которой он себе не мыслит сцену. Поставленные с большой пышностью спектакли Смольного ему претят так же, как безудержная роскошь екатерининского двора. Декорации, которыми философа старательно окружают на каждом шагу, не могут противостоять начинающемуся разочарованию, хотя Дидро и старается по возможности свои

действительные настроения скрыть. Его обращенные к императрице шуточные стихи пока еще полунамеком напоминают о несдержанных обещаниях, не осуществившихся планах, высоких целях, к которым никто так и не стал идти в государстве просвещенной монархии.

Дидро уезжает, безукоризненно вежливый, чуть ироничный, Екатерина знает — во многом он охладел к их общим мечтаниям. Но императрицу теперь больше интересует Д. Grimm, признанный знаток искусств, приобретший известность обзорами, которые составлял для коронованных особ. Екатерина не хочет отставать от моды. Вслед оставившему Петербург Grimm летит приглашение вступить в переписку с русской императрицей — «откровенный обмен мыслей», в котором Екатерина рассчитывает заново сыграть не слишком удавшуюся в отношении Дидро роль. К тому же Grimm несравненно снисходительнее к монаршим отступлениям от великих целей. Ему доступны коррективы к принципам, которых даже в мыслях не допускал Дидро, и именно ему Екатерина будет годами верить все, даже интимные подробности своей жизни — от ссор с фаворитами до капризов любимой левретки.

Но, так или иначе, с отъездом Дидро и Grimm смолянки явно перестают занимать мысли императрицы. Конечно, спектакли продолжают — теперь уже в специально оборудованном зале. Публика может с неослабевающим энтузиазмом восхищаться, но пройдет около двух лет, пока Левицкий получит новый заказ, связанный со Смольным, и к тому же на единственный портрет. Никакого продолжения серии задумано не было: размер холста в новой картине иной, да и композиционно портрет не связывается с первыми полотнами.

Александра Левшина, «черномазая Левушка» — предмет совершенно необъяснимой привязанности императрицы, далекой от каких бы то ни было сантиментов. Десятки писем, записочек, шуточных, ласковых, заботливых — все долгие годы институтского курса Екатерина не оставляет девочки. Кажется, к ней одной расчетливая на слова и поступки императрица обращает те чувства, в которых раз и навсегда отказала собственным детям, будь то Павел, сын ненавистного Петра III, дочь Потемкина — Елизавета Тёмкина, или сын Григория Орлова — граф Алексей Бобринский. Там Екатерина выражает только недовольство, делает замечания, читает нотации, здесь готова смеяться, шутить, даже растрогаться. Куда дальше, если для портрета «Левушки» находится место в личной комнате императрицы. «Ты должна также справиться у него, — пишет в 1773 году Екатерина Левшиной о Бецком, — зачем он поставил в

моей комнате в Зимнем дворце турецкий диван. Он обыкновенно ставит в мою комнату все, что захочет, только твое личико работы Молчановой я сама поставила. Это — любимая вещица, которая не покидает местечка, мною для нее назначенного, или, лучше сказать, которое ты сама ей дала».

Что привлекало Екатерину в «Левушке»? Откровенная влюбленность (не слишком ли откровенная?), пылкость многословных излияний (не слишком ли частых?) или умение говорить о своих чувствах на бумаге (Екатерина сама не замечает, как нужно ей именно написанное слово)? Подозрительная к другим, в письмах «Левушки» она неспособна отличить правды от позы, да и не пытается искать этого отличия. «Что до меня, то я все такая же, какую ваше величество видели меня в тот день, когда вы удостоили нас своим присутствием, то есть прыгаю, скачу, бегаю, смеюсь, играю в волки по вечерам. Но какая разница против того вечера, когда мы имели честь держать прекрасные руки вашего величества, играя в эту игру: по крайней мере мне так хотелось поцеловать их, но я не смела» — записка Левшиной императрице в 1771 году. Екатерина отзовется спустя год о характере своей любимицы: «Та большая девица из белых со смугловатым лицом, с попугаячьим носом, которая некогда выпускала такой запас гласных, когда я приезжала в монастырь и уезжала оттуда, пишет столь же натурально, сколько письма ее полны игривостей».

Восторженность «Левушки» в конце концов оправдывает себя. Единственную из выпуска Екатерина возьмет ее в число своих фрейлин, поселит рядом со своими апартаментами во дворце. Благосклонность императрицы — не она ли позволит «Левушке» найти одного из богатейших женихов, князя П. А. Черкасского. В 1779 году комнаты «Левушки» во дворце передаются под библиотеку Вольтера. Екатерина перестает поминать имя былой любимицы, никак не отзовется на ее раннюю смерть: «Левушка» умерла двадцати четырех лет.

Но все это в будущем, а пока как совместить легкий, непоседливый, склонный ко всяким проказам нрав «Левушки» с образом, который возникает в портрете? Левшина Левицкого много старше своих едва исполнившихся семнадцати лет. И художник словно подчеркивает ее «взрослость»: серьезность крупного бледного лица, неулыбчивый взгляд темных глаз, внутреннюю сосредоточенность, которой так противоречит нарочито кокетливая поза. Впрочем, эта поза связана с совершенно определенной условностью — театральной. Подобно Хованской, Хрущевой, Нелидовой, «Левушка» представлена в театральном платье.

Костюм — если для современного нам платья совершенно очевидны его особенности: эволюция моды, изменение характера силуэта, разработки деталей, смена цветов, наконец, связанность определенных решений с определенными условиями, то относительно прошлого те же особенности перестают восприниматься. Во всяком случае, подобная направленность анализа не присуща исследователям. Рассматривается общий характер моды XVIII столетия, ее особенности в отдельные десятилетия, но не тонкости воплощения внутри этих отдельных периодов.

В литературе можно найти отличие костюма придворного и дворянского, но гораздо труднее ориентироваться в отличиях костюма театрального и маскарадного, среди собственно театрального платья, между костюмом балетным и просто сценическим, оперным или драматическим. Между тем эти градации существовали и самым строгим образом соблюдались. Маскарадное платье, платье для менуэта, костюм для пасторали — понятия, которыми широко пользуются те, кто писал о смолянках, начиная от А. Бенуа и до наших дней. Но маскарадный костюм 1760–1770-х годов в России не имел ничего общего с платьями на полотнах Левицкого, делался из иных тканей, а главные смолянки, согласно принятым в институте принципам воспитания, ни в каких маскарадах участвовать не могли. Что же касается некоего платья для менуэта, которое хотят видеть на Нелидовой или Левшиной, то такого рода платья просто не существовало, а менуэт сам по себе не служил сценическим номером.

Менуэт был «обычайным» танцем, танцевавшимся на балах. На нем не показывали достигнутого мастерства — с него вообще начинали обучение. В танцевальных классах этого времени, имевшихся во всех без исключения учебных заведениях, после «постановки позиций» изучали «купе» и дальше все многообразие менуэтов — «ординарной», «амуре», «британской» и «немецкой». Затем шли более сложные танцы, как «паспие», «старое паспие», «ланжу». Лишь постигшие все их тонкости ученики могли рассчитывать «танцевать балет», то есть композиции, которые одни только и считались допустимыми для сценического исполнения. Смолянки могли исполнять балет или танцевальные номера, но не выступать с «обычайными» танцами, которые в глазах современников не представляли никакого интереса. О сложности исполнявшихся танцев свидетельствовало, между прочим, то, что сценическая площадка в Смольном посыпалась, как и в профессиональном театре, мокрым песком. «Обычайные» танцы танцевались на навощенном до зеркального блеска

паркете.

К тому же на всех смолянках, представленных Левицким в так называемых танцевальных позах, нет собственно балетных костюмов. Юбки смолянок укорочены значительно меньше, чем того требовали условия балета, но ровно настолько, чтобы танцевать в опере или драматическом спектакле — до щиколотки.

По-видимому, предлогом для написания портрета Левшиной, причем именно в театральном костюме, должно было послужить одно из ее выступлений. Действительно, в начале 1775 года «Левушка», отличавшаяся вообще в драматических спектаклях, с выдающимся успехом сыграла заглавную роль в «Заире» Вольтера. Одна из ранних и наиболее романтических трагедий писателя — парафраз на «Отелло» Шекспира, — «Заира» оказалась наиболее близкой складу дарования девушки со всей напряженностью действия, яркостью представляемых страстей и большой внутренней темпераментностью. Память об удаче «Левушки» осталась в строках Сумарокова: «Под видом Левшиной Заира умирает». Любопытно и то, что среди описаний костюмов театрального гардероба Смольного платье Левшиной соответствует описанию костюма Заиры. Екатерина писала Вольтеру: «нам легко облечать наших героев в одежды, одинаково приличные и их ролям, и их... положению».

Здесь возникает и еще одно соображение в пользу того, что Левицкий писал именно Левшину — Заиру. Собственно портретное изображение своей любимицы императрица держала в личных комнатах, изображение же в сценическом образе относилось к истории института и входило в начатую несколькими годами раньше, условно говоря, театральную серию. Портрет Левшиной эту серию завершал. Когда год спустя Левицкий получает новый заказ от Смольного института, он не имеет ничего общего с предыдущими полотнами. Приближался первый обставлявшийся с исключительной пышностью выпуск института. Имена смолянок все чаще начинали мелькать в придворной хронике, в непосредственном окружении императрицы, и новые заказанные Левицкому портреты должны были войти в этот «веночек славы смолянок», как скажет один из их современников.

Судя по размерам холстов и их композиционному решению, они задуманы в единой композиции, как и были в дальнейшем размещены (перед «уборной комнатой» Большого Петергофского дворца): в центре стоящая Н. С. Борщова, по сторонам обращенные друг к другу сидящие Е. И. Молчанова и Г. И. Алымова. Драпировка великолепных атласных юбок, само

положение фигур, аналогичный поворот к зрителям чуть улыбающихся лиц, движения рук создают четко читающуюся замкнутую композицию. Утяжеленная темными складками занавеса у Молчановой левая, у Алымовой соответственно правая сторона фона контрастно подчеркиваются золотом грифа арфы и физического прибора. В свою очередь, эти светлые пятна подготавливают глаз зрителя к глубинному прорыву фона у Борщовой с уходящей в глубину лестницей. Композиционно связанные друг с другом, портреты должны были решать и общую смысловую задачу. Как принято считать, они представляют аллегории декламации, танца и музыки. Но почему выбор пал именно на эти виды искусства?

Декламация, считавшаяся начальной ступенью «сценических действий», самостоятельного значения в глазах современников не имела. В связи со смолянками о ней вообще никогда не говорилось, даже если речь шла о младших воспитанницах. Тем более она не могла иметь значения для выпускниц. Наконец, почему художник мог изобразить декламирующую девушку сидящей, к тому же у стола с физическим прибором. Физические опыты вызывают в эти годы особый интерес. Они собирают на публичных сеансах множество любопытных, и служить предметом обстановки в женском парадном портрете подобный прибор никак не мог. Вернее предположить иное.

И поза Молчановой с книгой на коленях, и чуть скованный, как бы поясняющий жест ее руки, и самый прибор — все складывается в тот «образ науки», который одна из выпускниц должна была представлять. Это отвечает и характеру Молчановой — она запомнится сверстницам среди книг и рисунков, которые все годы занятий предпочитала их играм и театральным увлечениям. К тому же аллегория науки должна была войти в заключительную серию смолянок. Именно о науках так много рассуждала и внутренне не соглашалась с Дидро Екатерина. Изображенный лабораторный прибор значит здесь много больше, чем фактически пройденная воспитанницами учебная программа.

Но если Молчанова представляла не декламацию — науку, то и Борщова олицетворяла не танец — театр. Танцевальная поза девушки нужна Левицкому для оживления композиции, но не имеет никакого отношения к балету, поскольку на Борщовой театральный костюм для драматических спектаклей. И дело не только в том, что подобного рода платья связываются в «Гардеробном перечне» Смольного института с постановками трагедий и комедий, в частности «Нескромного» Вольтера, где Борщова непосредственно перед выпуском сыграла одну из своих самых удачных ролей. Сам по себе тяжелый бархат, длинная, едва

приоткрывающая щиколотки юбка, узкие разрезные рукава неприменимы в балете тех лет. Борщова действительно постоянно выступает в драматических спектаклях, делит с Нелидовой, а подчас и отбирает у нее успех, покоряет зрителей темпераментом, непосредственностью, веселостью, но не танцами. В них Борщова не могла соперничать ни с Нелидовой, ни со многими другими исполнительницами. Зато Борщовой присуще настоящее актерское мастерство, о чем напишет Сумароков: «Хоть роль себе противну представляла, Но тем и более искусство являла».

Насколько и чем отличались собственно сценические костюмы от модных платьев тех лет, можно судить на основании сравнения четырех театральных портретов смолянок с портретами Глафиры Алымовой и Екатерины Молчановой, представленных в туалетах «большого выхода», принятых при дворе. Платье Молчановой, не располагавшей личными средствами, ограниченной щедростью своей покровительницы, жены С. К. Нарышкина, скромнее. Это «полонез» на большом панье и прическа с шиньоном безо всяких украшений. Зато туалет Алымовой, которую окружал заботами сам Бецкой, отвечает всем мельчайшим требованиям современной моды. Тот же «полонез» имеет у нее так называемые «хвост» и «крылья» на большом панье. Подол юбки отделан фалбалой, лиф украшен пышными бантами. Шиньон с искусственными цветами полуприкрыт светлым газом с белыми мушками — новомодной выдумкой парижских модельеров. На Алымовой вычурно изогнутые туфельки — «мюль», и едва ли не впервые Левицкий так увлеченно и тонко прописывает все виды тканей: еле уловимые в их переливах брокатели, тафты, тонкий атлас, свечение кружев, придающие портрету удивительную праздничность.

Совсем иной характер носит костюм Борщовой. В этот период увлечения легкими и блестящими тканями тяжелый темный бархат допускался лишь в сценических костюмах. На девушке платье «полонез» из юбки и лифа, но с отступлениями, которые диктовались сценой: нет обязательного при этом фасоне верхнего распашного платья, отделка фалбалой по подолу заменена золотым кружевом, сохранен устаревший «тур де горж» в виде сборчатого рюша на шее, введен шнуrowанный корсаж, крохотная «накидная епанечка» и малое панье, придававшее платью умеренно пышную форму. Кстати, малое панье было обязательной принадлежностью и мужского сценического костюма, если тот был связан с танцами. Оно легко угадывается на одетой в кафтан фигурке Хрущевой. При этом прическа сохранялась современная, но опять-таки с какой-то деталью от

собственно театрального костюма. У Борщовой этой деталью служит крохотная прикрепленная к шиньону треуголка. Характерна и цветовая гамма смолянок. В театральных костюмах царят более насыщенные цветовые сочетания, в платьях «большого выхода» точно выдержана модная гамма бледно-желтых, палевых и бледно-голубых, словно тающих тонов.

И, наконец, последний портрет «трилогии» 1776 года — Г. И. Алымовой, действительно представляющей музыку: Алымова была талантливейшей арфисткой. Сыграло ли здесь роль особое внимание, которым дарил Алымову сам Бецкой, или девушка внутренне взрослее своих сверстниц, но этот портрет у Левицкого оказывается самым сложным по человеческой характеристике. Рядом с еще детской скованностью чуть растерянной Молчановой, заразительным весельем девочки Борщовой она самая уравновешенная, уверенная в себе, с оценивающей усмешкой холодных ясных глаз. Не слишком красивая, зато самая разряженная, со всеми ухищрениями моды и богатства. Если у других смолянок промелькнут, да и то не у всех, сережки, у Алымовой нити крупных жемчугов обвивают длинные локоны, драгоценные камни вплетутся в прическу. Одна из всех, она уже не ученица — светская красавица, снисходительно позирующая художнику с арфой в руках. И не в ней ли ключ к разгадке всего заказа смолянок?

Как же рано и откровенно Алымова начнет устраивать свою судьбу! Она воспользуется влюбленностью престарелого Бецкого, чтобы сразу по окончании института переехать к нему в дом, начать пользоваться его богатствами. Замужество? Алымова уверяет в своих записках, что оно было мечтой президента — не ее. Вряд ли. Бецкой слишком ясно отдавал себе отчет, что его нелепый брак вызовет самый резкий протест, если не прямой запрет Екатерины, не говоря о прочно расположившемся в его доме семействе де Рибасов. Если Алымова рассчитывала на силу своего личного воздействия, она не просто просчиталась. Пребывание в доме Бецкого несомненно сказалось на отношении к ней двора. Приходилось ограничиваться в выборе искателей ее руки теми, кто был непосредственно связан с Бецким.

Вряд ли сорокалетний вдовец А. А. Ржевский был вымечтанной партией для честолюбивой «Алымушки». Он не богат. Благополучие его зависит от службы — в то время должности президента Медицинской коллегии. Вокруг тени первой его жены, поэтессы Ржевской-Каменской, ореол всеобщего почтения. А в прошлом у самого Ржевского и вовсе репутация слишком восторженного поклонника слишком многих актрис. Но, вероятно, других возможностей у Алымовой нет. Она

предпочитает ссору с Бецким и бегство из его дома, разыгрывает идиллию нежной влюбленности в обретенного наконец мужа и вводит в заблуждение самого Державина, который посвящает супругам оду «Счастливее семейство»:

«В дому его нет ссор, разврата,  
Но мир, покой и тишина:  
Как маслина плодом богата,  
Красой и нравами жена».

В своих «Памятных записках» Алымова-Ржевская не забудет ни одной из подробностей собственной жизни, которые бы удовлетворяли ее неумному честолюбию и завистливости. Она даже позволит себе попенять на обременительность слишком частых визитов наследника престола, нарушавших мирную семейную жизнь ее дома. В связи со вступлением Павла на престол Алымова напишет: «Я никогда не искала его милостей и не сокрушалась, будучи лишена их. Быть может, в душе я слишком презирала их. Князь Безбородко поместил мое имя в списке лиц, представленных к награде. Император вычеркнул его, и мне передали слова, сказанные им по этому поводу: „она через чур горда“». Если бы заказ смолянок исходил от императрицы Екатерины, Алымова не преминула бы его обыграть. Молчание «Памятных записок» позволяет, скорее, предположить связь заказа исключительно с Бецким, знаки внимания которого набрасывали слишком двусмысленную тень на репутацию замужней дамы и матери семейства. Но тогда становилось понятным и то скромное место, которое с самого начала отводилось портретам, их последующая судьба.

Долгие годы они висели в Большом Петергофском дворце, создавая впечатление, что когда-то были задуманы и осуществлены как единое целое, рассчитанное на одну залу. Поэт и писатель, автор известных мемуаров И. М. Долгоруков утверждал, что местом их назначения была бильiardная зала. Однако, судя по описям дворцового имущества, на самом деле четыре портрета находились в «гостиной комнате» бельэтажа, тогда как остальные три совсем скромно помещались перед «уборной комнатой». Если добавить к этому, что Петергоф никогда не относился к числу любимых резиденций Екатерины — безусловное предпочтение среди загородных дворцов отдавалось получившему ее имя Большому Царскосельскому дворцу, — становилось и вовсе не понятным, почему императрица сразу же обрела ею самой задуманную серию на такой бесславный конец.

Но, может быть, все выглядело иначе. Екатерина не

отказалась принять подарок Бецкого, но и не придавала ему большого значения. Кисть Левицкого не увлекла ее, и художнику не суждено было стать модным портретным живописцем. Не пришли восторги двора, зато окончательно утвердилось положение ведущего портретиста, к тому же высокочтимого руководителя класса Академии художеств: 17 октября 1776 года Левицкий был произведен в советники Академии.

# ПОБОРНИК ХУДОЖЕСТВА ЛЮБЕЗНОГО

*Превосходство греков в  
художестве происходило от стечения  
разных обстоятельств; в том  
участвовали климат их,  
политическое установление, образ их  
мыслей, почтение, коим художники  
пользовались, и предмет, к какому  
художества были употребляемы.*

*П. П. Чекалевский*

*Левицкий! начертав Российско  
Божество, Которым семь морей  
покоятся в отраде, Твоею кистью ты  
явил в Петровом граде Бессмертных  
красоту и смертных торжество.*

*И. Богданович*

А может быть, в действительности все выглядело иначе? Смолянки не были заказом императрицы — они стали лишним доказательством неприятия Екатериной художника. «Почерк» Левицкого, его работы Екатерина знала достаточно давно, увлечения ими не переживала никогда. В марте 1783 года она напишет Д. Гримму: «Есть портретная картина, выполненная Левицким, русским художником, для Безбородко, это именно ее Безбородко предпочитает всем остальным и с нее собирается сделать копию, чтобы послать вам». Гримму был обещан царский портрет кисти неожиданно скончавшегося английского мастера Р. Бромптона. Но если французский корреспондент императрицы и не знал русского живописца, то откуда все-таки полуизвиняющийся, полупренебрежительный тон, при котором Екатерина не нашла возможным добавить ни одного похвального слова в адрес художника, ни одного просто вежливого эпитета?

Судя по письму, Левицкий — выбор Безбородко и только Безбородко. А между тем речь идет о «Екатерине-Законодательнице в храме богини Правосудия», одной из самых популярных среди современников картин мастера. Живописный аналог оды Державина «Видение Мурзы», она была заказана Безбородко для его нового петербургского дома и с необычайной

быстротой стала расходиться по другим собраниям в копиях и в том числе в авторских повторениях. И тем не менее в словах Екатерины нет и тени признания — простое подчинение необходимости, навязанной статс-секретарем или даже не им одним.

Екатерину не волновала живопись. Как, впрочем, и балет, и театр, и музыка, и даже архитектура, которой императрица отдавала, по восторженным воспоминаниям царедворцев, так много часов в совещаниях со своими строителями. Ее настоящая страсть — слова: не воспринимать, но поучать, рассуждать, лишь бы поучения и рассуждения были должным образом оценены. И еще — она умеет, не скрываясь, любоваться каждым очередным своим избранником, как интересной игрушкой, находя в нем все новые и новые достоинства по общепринятым меркам. Как раз на эти годы приходится «случай» А. Д. Ланского.

Ланской несказанно увлекается живописью — почему бы и не одобрить его в этом, тем более, что от получения полюбившейся картины «цвет лица его, всегда прекрасный, оживится еще более, а из глаз, и без того подобных двум факелам, посыплются искры». Через полтора месяца после упоминания о Левицком императрица будет писать все тому же Гримму: «Бромптон умер, не окончив начатого портрета; но вы увидите, что выбор генерала Ланского недурен. Бог весть, откуда он умеет это выкапывать, каждое утро он рыскает по всем мастерским, и у него есть козлы отпущения, которых он заставляет работать словно каторжников; в моей галерее их слишком полдюжины, и он ежедневно доводит их до иступления. Одного из них он зовет Брудер, у остальных тоже имеются прозвища, но я готова биться об заклад, что он не знает их по имени».

Был ли среди них Левицкий? Во всяком случае, в 1780 и 1782 году он напишет два великолепных парадных портрета царского любимца, и один из них, особенно ценимый Екатериной, который она до конца своих дней будет хранить среди самых дорогих ей вещей. Ланской единственный в очереди избранников не дожил до своей отставки. Его раннюю и совершенно внезапную смерть окружающие готовы были связать с происками Г. Потемкина, а императрица отметила сооружением церкви в Царском Селе и памятника в царскосельском парке. Как же предположить, что она не знала Левицкого во всех подробностях его связанных с придворными кругами успехов.

Да, Екатерина никогда не позировала Левицкому — камер-фурьерские журналы, фиксировавшие каждый самый незначительный эпизод в жизни императрицы, позволяют это утверждать со всей определенностью. Имя Левицкого ни разу не

возникает в ее переписке с Дидро, хотя вопросы искусства занимали в ней немалое место. А ведь Екатерина с явным удовольствием рассказывает о каждом очередном своем написанном с натуры изображении и всех своих переживаниях по этому поводу. В 1782 году она будет рассказывать об одном из таких эпизодов: «Живописец Лампи, приехавший к нам из Вены, недавно списал большущий портрет с вашей услужницы, и все говорят, что никогда не видали ничего подобного. Зато ж и мучили меня в 8 приемов». Об истории портрета кисти Лампи упоминает и автор вышедших в 1800 году в Амстердаме «Memoires secrets de la Russie»: «В нижней части лица Екатерины было что-то угловатое и неуклюжее, в ее светло-серых глазах что-то лицемерное; морщина носа придавала ей какое-то отчасти злое выражение». Когда Лампи в соответствии с натурой попытался изобразить злосчастную морщину, Екатерина заявила, что он написал ее слишком серьезной и злой: «Пришлось переписать портрет, пока он не оказался портретом юной нимфы».

Это давний специальный спор — любил ли и хотел Левицкий писать парадные портреты. Такие полотна есть в его наследии, их немало, и все же, что было ближе художнику — они или камерные изображения? Вряд ли в этом искусствоведческом споре есть смысл. Левицкий любил живопись, искусство и ремесло, умел легко, увлеченно применять свое мастерство к любой задаче и теми гранями, которые были нужны. Ланской — совсем юный красавец в изысканно-небрежной позе у подножия мраморного бюста своей явно стареющей державной покровительницы. Алый мундир артиллерийских войск — пусть новоиспеченный генерал не имел никакого отношения к артиллерии, главное, по мнению императрицы, ему к лицу алый цвет. Брошенная на кресло шляпа и в руках трость флигель-адъютанта. Мягкие переливы муара на орденских лентах — стала бы скупиться императрица на государственные награды! Золотое шитье мундирного камзола. Призрачные вспышки бриллиантов. Еле заметное марево кружев. И среди этого богатства — лицо. Мягкий абрис щек, безвольный рот, капризный и неуверенный взгляд балованного ребенка. В нем нет ни ума, ни темперамента, разве беспомощность, неожиданно растрогавшая пятидесятилетнюю Екатерину. Сумел же он в минуту охлаждения императрицы так бесконечно и трогательно жаловаться на свою судьбу каждому встречному, что Екатерина — вещь неслыханная! — через несколько месяцев «вернула его в случай». «Ланской, конечно, не хорошего был характера, — скажет о нем Безбородко, — но он имел друзей, не усиливался слишком вредить ближнему, а многим старался помогать».

Левицкий верен себе — там, где нечего сказать о душевной жизни своей модели, он не скупится на разноцветье натюрморта, виртуозно выписанных аксессуаров. Здесь они неотъемлемая часть того, что можно назвать красотой Ланского.

Исследователями не придавалось значения тому обстоятельству, что в промежутке между выставкой 1770 года и первыми смолянками все время Левицкого занято царскими исключительно высоко оплачиваемыми портретами. Непосредственно после выставки Левицкий пишет, по свидетельству Я. Штелина, портрет Екатерины «в ярко-красной русской одежде, в натуральную величину». Нещедрый на похвалы живописцам — его симпатии оставались на стороне музыки и театра — Я. Штелин здесь изменяет своему обычному правилу. Он отмечает, что художник «уловил сходство гораздо глубже, чем на всех остальных портретах, написанных до него» и что «ему удалось показать всю силу выражения, прекрасную светотень и драпировку». (Вряд ли можно считать, что это то самое полотно, которое в настоящее время хранится в Центральном хранилище музейных фондов пригородных дворцов Ленинграда. Скорее, последнее представляет одно из авторских повторений.) Тот же Я. Штелин свидетельствует, что до портретов смолянок Левицкий исполнил еще один портрет Екатерины в натуральную величину, получив за него неслыханную среди русских мастеров цену в тысячу рублей.

Утверждения Я. Штелина не были голословными. Дворцовые ведомости, в свою очередь, указывают, что годом позже Левицкому выплачивается за два императорских портрета тысяча рублей. На этот раз дело, по-видимому, шло о прямых повторениях. Оценка портретов и повторение заказов лучше всего свидетельствуют, что работы Левицкого получали апробацию при дворе и, скорее всего были одобрены самой Екатериной. Одобрены, но не больше. Тон письма к Гримму это подтверждает.

Но есть и еще одно обстоятельство в жизни художника, которое может служить доказательством правильности того же предположения, — спорное дело Левицкого — Дебрессана. И кстати, откуда при дворе, в Дворцовом ведомстве могла возникнуть идея заказа большого царского парадного портрета, по сути дела, неизвестному художнику, впервые показавшему свое мастерство в столице? Значит, были и соответствующие рекомендации и поддержка определенного достаточно влиятельного лица.

Существо спорного дела заключалось в следующем. Директор Шпалерной мануфактуры А. И. Дебрессан решил уклониться от оплаты заказанного ранее Левицкому царского портрета на

договорных условиях и вообще был склонен отказаться от заказа. Левицкий настаивал на оплате своего труда, в чем его деятельно поддерживал Совет Академии художеств. Оказывается, в 1774 году Шпалерная мануфактура уже располагала портретом Екатерины кисти Левицкого. Это был поясной портрет, и когда художник захотел им воспользоваться как оригиналом для очередного повторения, заказанного на этот раз З. Г. Чернышевым, Дебрессан поставил условием, чтобы Левицкий написал для мануфактуры еще один портрет императрицы — в рост. Явно недовольный таким оборотом, Левицкий пытался отговориться нехваткой времени. Но Дебрессан настаивал и предложил для ускорения дела грунтованный, натянутый на подрамник холст и казенного живописца в качестве помощника. Левицкому пришлось согласиться, приняв к тому же и дополнительное условие Дебрессана, чтобы лицо Екатерины было написано по портрету, выполненному Левицким для княгини Е. Р. Дашковой. В деле фигурировали все эти имена, а также имя Н. И. Панина, почему-то распоряжавшегося дашковским портретом.

Но то, чего так добивался директор Шпалерной мануфактуры в 1774 году, в 1775-м уже не было ему нужно. И трудно понять, откуда исполнительный чиновник набрался смелости отвергнуть заказанный царский портрет, если к тому же Левицкий пользовался поддержкой самой императрицы. Другое дело, если поддержка оказывалась художнику определенными лицами, придворной группировкой, к которой Дебрессан не принадлежал и против которой мог выступать. В таком случае перечисление практически не связанных с существом спора имен приобретало совершенно особый смысл.

Княгиня Екатерина Романовна Дашкова. По рождению из семьи Воронцовых, с которыми у Екатерины достаточно сложные отношения. Сестра Дашковой, Елизавета Романовна, официальная фаворитка Петра III, которую тот мечтал видеть императрицей всероссийской. Но в отличие от ленивой и безразличной к политике сестры, властная и честолюбивая Дашкова сразу принимает сторону Екатерины. Она деятельная участница дворцового переворота, но почти сразу разочаровывается в новой императрице. Екатерина не думает предоставить Дашковой исключительного положения при дворе, тяготится былой близостью и ищет предлогов положить ей конец. Не скрывающая возмущения княгиня после наступившей в 1764 году смерти мужа проводит несколько лет в деревне, в путешествиях и только в 1773 году возвращается в Петербург.

Связанный с бракосочетанием наследника съезд гостей,

появление Дидро и Гримма, лично знакомых с Дашковой и ценивших ее редкую образованность, создавали благоприятную почву для попытки нового сближения с императрицей. И не ради ли такой попытки княгиня спешит заказать портрет Екатерины у Левицкого? Другой вопрос, что все усилия Дашковой бесплодны, и на грани полного разрыва с Екатериной она в 1775 году на много лет оставляет Россию. Самое упоминание имени княгини в этот момент не может вызвать при дворе ничего, кроме открытого недовольства. Но, кстати сказать, когда спустя много лет Дашкова снова окажется в России и отношения с Екатериной будут восстановлены настолько, что княгиня получит назначение президентом Академии наук, она обратится с заказом на собственный портрет снова к Левицкому, который его повторит и притом несколько раз. Связь с художником выдержит испытание временем.

Второе имя — граф Захар Григорьевич Чернышев. Многолетний вице-президент Военной коллегии, в 1773 году он переживает свой самый высокий взлет и почти мгновенное падение: после назначения президентом Военной коллегии почти сразу следует назначение генерал-губернатором присоединенных к России по первому разделу Польши белорусских земель. Ссора с входившим в силу новым фаворитом Г. А. Потемкиным дала о себе знать без промедления. Ссылаться на З. Г. Чернышева в начале 1775 года равносильно желанию спровоцировать гнев самого Потемкина. Дебрессан старается к тому же подчеркнуть якобы подбострастное отношение художника к «бывшему» президенту: «Он Левицкой тогдашним временем господину графу Захару Григорьевичу Чернышеву часто домогался представить свою работу».

Наконец, Никита Иванович Панин, чей затянувшийся на долгие годы конфликт с Екатериной именно в это время достигает особой остроты. Некогда сторонник переворота в пользу великой княгини, Панин видел в ней, однако, не будущую самодержицу, а всего лишь временную регентшу при несовершеннолетнем императоре-сыне. Но и сами по себе императорские права Никита Панин мечтал оградить введением конституции. Утверждение за Екатериной всей полноты государственной власти не изменило его воззрений, а то, что его стремления выражали скрытые чаяния значительной и слишком влиятельной части дворянства, побудило Екатерину передать Панину наблюдение за воспитанием наследника и согласиться на его руководящую роль в Иностранной коллегии. Освободив Панина от обязанностей воспитателя в связи с женитьбой Павла в 1773 году, Екатерина могла с облегчением сказать: «Мой дом

наконец-то очищен». Но именно тогда и стало в полной мере очевидным влияние панинских идей в дворянских кругах.

Игнорируя официальные восторги по поводу организации государственной жизни при Екатерине, Панин позволяет себе сказать, что в России «в производстве дел всегда действовала более сила персон, чем власть мест государственных». В одном из частных писем Екатерина скажет: «Панин был ленив по природе и обладал искусством придавать этой лености вид благоразумия и рассчитанности. Он не был одарен ни такою добротой, ни такою свежестью души, как князь Орлов; но он больше жил между людьми и лучше умел скрывать недостатки свои и свои пороки, а они у него были великие».

Впрочем, императрица сама сознает, что такие булавочные уколы не изменят положения Панина в общественном мнении. Ни для кого в Европе не секрет, как твердо держится он и в совете императрицы, где его поддерживает Захар Чернышев. С обычной своей иронией Кирилл Разумовский заметит о собраниях этого совета: «Один Панин [Никита] думает, другой [Петр Панин] молчит, Чернышев [Захар] предлагает, другой [Иван Чернышев] трусит, я молчу, а другие хоть и говорят, да того хуже». Но, не ограничиваясь словами, Панин способен перейти и к действиям. У него три доверенных секретаря: разделявший принципы энциклопедистов Я. Я. Убри, не менее склонный к вольтерьянству П. В. Бакунин Меньшой и создатель «Недоросля» Д. И. Фонвизин. Этому последнему Панин поручает составление проекта конституции, которая виделась Екатерине прямой изменой ее правлению и основам трона, какой бы монархической в основе своей ни была.

Поминать имя Никиты Панина в деле Левицкого нет никакой нужды, но Дебрессан использует самый незначительный предлог, чтобы напомнить о той связи, которая многие годы существовала между этими людьми. Такого рода союз критически наблюдавших за происходящими при дворе событиями лиц мог только раздражать, если не представлять прямой опасности для спокойствия императрицы. Итак, три на первый взгляд случайных имени. Но были ли они случайными в жизни художника?

В год создания портретов императрицы для Е. Р. Дашковой и З. Г. Чернышева Левицкий пишет портрет Н. А. Львова. Талантливый поэт, одаренный архитектор, специалист горнорудного дела, наконец, один из ближайших друзей художника, но все это в будущем. Пока двадцатитрехлетний Львов всего лишь нахлебник в доме П. В. Бакунина Меньшого. Бакуниных не отличает ни богатство, ни тем более любовь к меценатству. В дипломатическом архиве Турина сохранилась

характеристика хозяина, сделанная одним из иностранных представителей в Петербурге: «Бакунин-Меньшой — правая рука самого Никиты Панина, но при всем том этот член коллегии иностранных дел обязан почетным положением, которым пользуется в Петербурге, единственно, так сказать, по своему искусству в письменном изложении и своему здравому смыслу». Литературная одаренность Бакунина Меньшого сказывается не только в деловых бумагах, она становится причиной, по которой он оказывает поддержку находившемуся на службе в Измайловском полку Львову, а вслед за ним и полковым его друзьям, поэтам Хемницеру и В. В. Капнисту. Все трое они уже не первый год составляют тесный кружок в бакунинском доме.

Портрет Н. А. Львова необычен для Левицкого. Почти миниатюра на дереве, но в далекой от миниатюрной широкой живописной манере, он необычен и настроенностью внутреннего решения.

Это не попытка дать общее представление о человеке, но зарисовка основных черт его натуры, зарисовка беглая, но предельно точная, сохранившая всю остроту переживания живописцем явно заинтересовавшего и явно близкого ему по своему складу человека.

Стремительный поворот к зрителю, готовый заговорить почти смеющийся рот, любопытный, испытующий и едва тронутый грустью взгляд — все в юноше живет той напряженной внутренней жизнью, которая так захватывала друзей и составляла существо его редкого обаяния. Слова современника: «Обхождение его имело в себе нечто пленительное, и действие разума его, многими приятностями украшенного, было неизбежно в кругу друзей». Пройдет без малого двадцать лет, и прославленный Львов, выпуская в свет свой перевод «Палладиевой архитектуры», захочет предпослать книге не один из своих поздних и тоже принадлежавших кисти Левицкого портретов, но именно этот, первый. А ведь выбор оригинала для гравирования был тем более нелегким, что гравюру делал сам А. Тардье, выполнявший изображения главным образом коронованных особ с наиболее известных оригиналов — Наполеон и Вашингтон с оригиналов Изабе, Фридрих-Вильгельм Прусский с портрета Моро, королева Луиза Прусская с портрета Виже Лебрэн, наконец, Мария-Антуанетта, Станислав-Август Понятовский и многие другие. Львов хочет оставить по себе память именно таким и уверен, что набросок Левицкого в полной мере будет отвечать уровню европейски знаменитого гравера.

Впрочем, портрет Н. А. Львова не был единственным по своему характеру в творчестве художника. Его размеры, форму

овала, характер решенной в зеркальном отражении композиции повторяла другая работа Левицкого — автопортрет. Дошедший до наших дней и хранящийся в Челябинском музее вариант трудно признать оригиналом. Против прямого авторства Левицкого в нем говорит немало. Прежде всего это картон, на котором он написан, и слишком свободная для художника 70–80-х годов XVIII века «скоропись» мазков, тем более недопустимая для Левицкого этого периода, переходящего к плавкой и плотной живописи портрета Урсулы Мнишек (автопортрет условно датируется 1783 г.). Но, несмотря на все возражения, в работе чувствуется присутствие Левицкого — в композиционном и цветовом решении, особенностях подхода к человеческому характеру. И те же особенности, которые свидетельствуют в челябинском портрете против мастера, подсказывают иное предположение.

Долгое время портрет считался работой В. Л. Боровиковского. Действительно, Левицкий никогда не работал на картоне. Боровиковский же с середины девяностых годов постоянно пользуется и для своих миниатюр и для эскизов именно этим материалом — особенность, выделяющая его среди всех русских миниатюристов, предпочитавших слоновую кость, цинк или железо. Близка Боровиковскому и манера письма предполагаемого автопортрета. Так не располагает ли Челябинский музей копией портрета Левицкого, выполненной Боровиковским? Тогда нетрудно объяснить, почему эта копия была закреплена на одном щитке вместе с изображением жены Левицкого — Настасьи Яковлевны.

Среди сравнительно недавних находок историков русского искусства есть два портрета из наследия «мишневского затворника», поэта пушкинского круга, друга и издателя декабристов А. Н. Креницына. На одном — дед поэта, Савва Иванович Креницын, богатейший псковский помещик, владелец славившегося своим оркестром, театром и библиотекой поместья Цевлово. На втором — написанный Миной Колокольниковым А. И. Васильев. Хотя в них угадывается кисть разных мастеров, портреты решены как парные по размерам и композиции, к тому же второй несет на обороте надпись: «Портрет друга моего Андрея Васильевича Васильева. Писал живописец Мина Колокольников 1760 году. Сей знак памяти сохраняет у себя Савва Креницын». И холст действительно оставался в семье вплоть до наших дней. Словно часть близкого человека, его запечатленное в дорогих чертах тепло; такие портреты были тем свидетельством чувств, о которых еще только училась говорить поэзия. Таким же их проявлением могло стать и написание портретов Львова и Левицкого.

Они удивительно похожи друг на друга — не только костюмами по моде начала 70-х годов с двойными воротниками и двойным рядом крупных пуговиц, сорочками с отложным воротником и небольшим жабо, перехваченными широкими светлыми шелковыми галстуками, не только простыми прическами слегка припудренных волос, не только одинаковым в зеркальном отражении повторением поз и поворотов. Ни разница в возрасте, ни разница в складе характеров не мешают внутреннему родству людей с взволнованной, почти болезненной отзывчивостью на все, что происходит с ними и вокруг них. Нервное, тонкое лицо художника с напряженным взглядом печальных глаз выдает первые следы человеческой зрелости — еще не старения, которое так неотвратимо дает о себе знать ближе к пятидесяти годам. Это лицо человека, привыкшего к размышлениям, легко и охотно отдающегося потоку собственных мыслей, не привыкшего носить маску светскости и отрешенности. Ни портрет Львова, ни челябинский портрет не несут подписи художника и даты. Датировка первого связывается со временем написания поэтом эпиграммы на него — 1774 годом, датировка второго — около 1783 года — связывается и вовсе с предполагаемым возрастом художника. И все же эту последнюю дату явно следует отнести ко времени появления портрета Львова.

Что-то должно было сблизить прошедшего немалый и нелегкий путь сорокалетнего живописца с начинающим двадцатилетним и принадлежащим к совсем иной среде поэтом. «Страстный почитатель гражданина женевского, — отзовется о Львове современник, — в его волшебном мире препроводил он бурные лета, в которых другие преданы единственно чувственным впечатлениям, гонятся за убегающими веселиями. Способен к глубоким размышлениям, приучал он себя благовременно к наблюдению человеческого сердца». Это был мир идей Вольтера, французских энциклопедистов, мир трезвый, обращенный к человеку и резко критичный во всем, что лишало людей их общих для всех «естественных прав». Он объединял участников бакунинских собраний и был в то время близок многим в русском обществе.

Беспощадный смех фонвизинского «Недоросля», ирония облеченных в народные формы песен Львова, яркая сатира «Ябеды» Капниста, гражданская мораль басен Хемницера... Со временем в памяти широкого круга читателей XIX и особенно XX веков потускнеют и начнут стираться их имена, но останется главное — строй мыслей и образов, проросший через всю позднейшую русскую литературу. «Ревизор» и «Горе от ума»,

обязанные своим рождением существованию «Ябеды». Капнист в строках пушкинского «Онегина», лермонтовского «Маскарада», стихах Некрасова. Хемницер, оживающий даже в горьковской «Песне о Соколе» и не перестающий во все времена волновать цензуру, несмотря на тридцать шесть изданий, которые выдержат его сочинения. Да и легко ли согласиться с идеей его знаменитой «Лестницы», что при любом правлении порядок надо соблюдать и «сор сметать» не с нижних — с верхних ступеней. И если даже эти творческие заявки не успели во всей полноте определиться в ранние годы, Левицкий их понял и откликнулся на них. Недаром молодой Львов искренне недоумевает перед провидением портретиста, в какой бы иронической форме этого ни делал:

«Скажите, что умен так Львов изображен  
В него искусством ум Левицкого вложен».

Художник представляется Львову человеком внутренне очень значительным. Он восхищается Левицким, и вопрос, обращенный к старому другу в 1800 году, о профессиональной выучке только подтвердит, что в момент первой встречи с ним поэта портретист был в глазах окружающих сложившимся мастером, личностью, в отношении которого не приходится думать о школе и учителях.

Метаморфоза последовавших за первым портретом десяти лет, отмеченная новым портретом кисти Левицкого, делает Львова сдержанным, владеющим собой, как бы защищенным от внешних впечатлений, которые так живо волновали в молодые годы. Порывистость юности сменится трезвой расчетливостью, увлечения — профессиональными знаниями, разносторонними и одинаково во всех областях глубокими. Современник с искренним изумлением скажет об этом постаревшем Львове: «Мастер клавикордной просит его мнения на новую механику инструмента. Балетмейстер говорит с ним о живописном расположении групп своих. Там г-н Львов устраивает картинную галерею. Тут, на чугунном заводе, занимается он огненной машиной. Во многих местах возвышаются здания по его проектам. Академия ставит его в почетные свои члены. Там пишет он путешествие на Дудорову гору. Тут составляет министерскую ноту; а здесь опять устраивает какой-либо великолепный царский праздник или придумывает и рисует орден св. Владимира».

Левицкий пишет в 1785 году этого нового Львова — портрет должен был войти в собрание Академии художеств в связи с избранием поэта ее почетным вольным общником — очень сосредоточенно, скупно по цвету. Глубокое синее пятно простого бархатного камзола, темный фон, темные волосы и бледное

строгое лицо, оттененное жесткими складками крахмального жабо. В спокойных умных глазах не осталось былых искорок нетерпения. Губы сомкнулись в ясном рисунке, подчеркнутом залегшими в уголках рта складками. Застывший скульптурный разлет широких бровей подчеркивает прямоту открытого взгляда. Все говорит о внутренней собранности, деловитости. А между тем прошедшие годы вместили для Львова одну из самых романтических историй русского XVIII века — историю его любви и брака, свидетелем и летописцем которой окажется Левицкий.

Их можно назвать русскими Ромео и Джульеттой, только с благополучным концом, которого они редким терпением и упорством сумели достичь. Она — Мария Алексеевна Дьякова, дочь обер-прокурора Сената, известная красавица своих дней, он — ничем не успевший заявить о себе, не отмеченный ни богатством, ни знатностью поэт. В доме Бакунина Меньшого вместе с бесконечными спорами почитателей «гражданина женовского» бывали частые спектакли, исполнявшиеся любителями на уровне профессиональных певцов и актеров. Дьякова заслуживала сравнения и с итальянскими певицами — у нее хорошо разработанный голос, и с французскими драматическими актрисами — у нее превосходный сценический темперамент. «Мария Алексеевна, — с жаром пишет в декабре 1777 года М. Н. Муравьев, — много жару и страсти полагает в своей игре». И современники не могут остаться равнодушными к ее изящным и совершенным по форме литературным экспромтам. Безнадежно влюбленный Хемницер посвящает ей первое издание своих басен и тут же получает ответ:

«По языку и мыслям я узнала,  
Кто басни новые и сказки сочинял:  
Их истина располагала,  
Природа рассказала,  
Хемницер написал».

Пусть Дьяковой далеко до женщин-поэтесс Александры Каменской-Ржевской или Елизаветы Херасковой — она не посвящает себя поэзии, но у нее есть ясность мысли, простота слога и тот без славянизмов и выпенченных оборотов язык, который введут в обиход русской литературы поэты окружения Н. А. Львова. К тому же Дьякова в своей коротенькой оценке безошибочно определила то новое, что действительно было ценным в сочинениях Хемницера. В 1778 году Левицкий напишет ее портрет, и граф Сегюр снабдит оборот холста восторженными строками:

«Как нежна ее улыбка, как прелестны ее уста,  
Ничто не сравнится с изяществом ее вида.  
Так говорят, но что в ней любят больше всего —  
Сердце, в сто крат более прекрасное, чем  
ее глаз».

синева

Со временем автор посвящения, французский посол в Петербурге, начнет пользоваться особым расположением Екатерины. Под полным своим титулом графа де Сегюр Д'Арекко он напишет для императрицы сборник не лишенных литературного дарования пьес «Эрмитажный театр». Но при первой встрече с Дьяковой он еще полон идей участника освободительной войны в Америке, и эти идеи делают его желанным гостем бакунинского дома.

На портрете Левицкого она кажется совсем юной, мечтательная красавица в пышных волнах искусной прически, напоминающей дело рук непревзойденного «куафера» Марии-Антуанетты Боларда, в свечении шелковых тканей, лент, кружев, легко скользнувшего с плеч «полонеза». И она совсем не безразлична к прихотям быстро меняющейся моды, которая начинает требовать интимности и простоты и будет подражать фривольности утренних туалетов даже в парадных костюмах. Просто художник сумел уловить, как нарочитость моды изысканного «*polonaise à sein ouvert*» подчеркивает естественность манер девушки. Очарование Дьяковой не в правильности черт, не в классической красоте, которой у нее нет. Оно в той внутренней мягкости и теплоте, которыми светится ее облик, несмотря на чуть отрешенный, отсутствующий взгляд. Сегюр прав, продолжая свои строки:

«В ней больше очарования,  
Чем смогла передать кисть,  
И в сердце больше добродетели,  
Чем красоты в лице».

Только Левицкий гораздо сложнее видит свою модель. Что в этом отведенном в сторону взгляде Дьяковой — тень первых разочарований, начинающейся усталости или, может быть, домашнего разлада. Можно не выйти замуж в пятнадцать лет, хотя так делали многие, но это давно пора сделать в двадцать три. А Марья Алексеевна все еще на попечении родителей, далеких от ее художественных увлечений, откровенно

враждебных к ним. Портрет 1778 года — это уже не прочтение характера, к которому приближался и Антропов. В полотне Левицкого целое повествование о человеке, его состоянии, душевном мире, сложном, неустойчивом, полном противоречий и воплощенном в симфонии едва уловимых в своей сложности и богатстве цветовых отношений.

Знал ли художник о чувстве, которое свяжет Дьякову с его молодым другом, или это чувство еще не успело родиться, но уже годом позже разыгрывается первый акт семейной драмы. Львов делает предложение Дьяковой и получает категорический отказ родителей. А ведь со времени написания Левицким его первого портрета многое в положении Львова успело измениться. 1776–1778 годы Львов проводит за границей, сопровождая своего родственника М. Ф. Соймонова вместе с состоявшим у того на службе Хемницером. За это время оба поэта успевают приобрести незаурядные познания в области горнорудного дела. Хемницер сразу по возвращении издает переработку труда немецкого ученого Лемана «Кобальтословие или описание красильного кобальта», заключающую в себе, кстати сказать, первую попытку создания русской научной терминологии по горному делу. Львов становится специалистом по плавильным печам. У него новый покровитель — Львов поселяется в доме восходящей государственной звезды А. А. Безбородко, который начиная с 1776 года докладывает императрице все поступающие на ее имя частные письма.

Но обер-прокурор Сената не может удовлетвориться таким положением предполагаемого зятя. И дело не столько в родословной Дьяковых, заслуженных служилых дворян, идущих от полулегендарного Федора Дьякова, основавшего на рубеже XVI–XVII веков Енисейск и Мангазею, и не в происхождении матери Марьи Алексеевны — она из древнего рода князей Мышецких. Для родителей гораздо важнее свойство с Бакуниными, которое открывало двери во многие знатные петербургские дома и даже к Льву Кирилловичу Нарышкину, где нередкой гостьей «по свойству» бывала сама императрица. Дьяков с тем большей досадой отказывает Львову, что ему только что пришлось отказать уж и вовсе безродному и безденежному искателю — Хемницеру.

Если нельзя избежать в обществе встреч с Львовым, то Марья Алексеевна по крайней мере строжайше запрещается с ним разговаривать. Жестокое решение рождает взволнованные строки поэта:

«Нет, не дожидаться вам конца,

Чтоб мы друг друга не любили.  
Вы говорить нам запретили,  
Но знать вы это позабыли.  
Что наши говорят сердца».

Стихи так и были названы — «Завистникам нашего счастья», а счастье уже пришло. В 1780 году влюбленные тайно венчаются на одной из глухих окраин Петербурга, в Галерной гавани, только молодая супруга сразу из-под венца возвращается в дом родителей. Открытый конфликт с отцом означал конфликт и с Бакуниными, а это лишило бы Львова могущественных и необходимых покровителей. Внешне жизнь продолжала идти своим чередом.

Только через три года удастся Львову добиться согласия родителей на брак. На этот раз Дьяковы не устояли — то ли перед верностью «искателя», то ли перед тем положением, которого он так неожиданно для них сумел достичь. В 1782 году ему и никому другому императрица поручает составить статут нового ордена святого Владимира, который устанавливается в ознаменование двадцатилетнего ее правления. Львов же рисует самый орден и орденские регалии. Он сможет отблагодарить своего бывшего покровителя М. Ф. Соймонова, выхлопотав ему место консула в Смирне, — теперь у поэта есть и такие возможности. Дом Дьяковых в Третьей линии Васильевского острова уже перестал ему казаться дворцом — он сам скоро обоснуется в великолепном особняке на Почтамтской улице, где заведет собственных подопечных и среди них живописца В. Л. Боровиковского. Может быть, теперь Дьяковы просто побоятся упустить такого жениха. Но запоздалому венчанию не хотят придавать особой огласки. Оно должно состояться подальше от Петербурга, в Ревеле, и лишь перед самым началом венчания молодые признаются в своей так долго хранимой тайне. Двадцативосьмилетняя Марья Алексеевна наконец-то получила право открыто называться Львовой.

Левицкий вернется к портрету теперь уже Львовой-Дьяковой словно для того, чтобы дорассказать ее повесть. Этот портрет, несущий авторскую подпись и дату, утратил последнюю цифру в написании года. Попытки ее прочтения привели к бесконечным и все еще продолжающимся спорам. С. П. Дягилев склонен был видеть в ней пятерку, считая дополнительным доказательством правильности своего прочтения то, что в 1785 году Левицкий писал портрет самого Львова. Составители каталога Румянцевского музея, где находились львовские холсты, прочли дату как 1789 год — этим годом датировано авторское

повторение портрета Львова, остававшееся собственностью семьи вплоть до перехода в музейное хранение. И. Э. Грабарь, а за ним некоторые позднейшие искусствоведы склоняются к варианту 1781 года.

Но 1778–1781 годы — все же слишком малый временной отрезок для тех перемен, которые произошли с молодой женщиной, всего год как освободившейся от гнетущей тайны своего замужества. Против 1785 года говорит, между прочим, размер холста: он совпадает с размером более позднего и остававшегося во владении семьи Львовых портрета и заметно разнится от варианта, который предназначался для Академии художеств. Хотя, скорее всего, — и это подтверждается композиционным построением — Львовы хотели иметь изображение парное к раннему портрету Дьяковой.

Теперь это светская дама, уверенная в себе, знающая свои обязанности, привыкшая их выполнять. Искусно уложенная прическа с большим шиньоном, крупные кольца локонов на плече, замысловатый «полонез» с еще более глубоким вырезом — мода изменилась и на смену бесчисленным оттенкам светлых цветов пришли интенсивные краски, звучные сочетания. А у Левицкого к тому же густой лиловый шелк платья, лежащиеся глубокой тенью черные кружева помогают рассказу о произошедшей перемене. Те же и уже иные глаза смотрят на зрителей, спокойные, почти безразличные. Былая пухлость щек уступила скульптурной определенности пролепленных возрастом черт лица. Отяжелели веки. В уголках рта за привычной полуулыбкой затаилась легкая горчинка. Хозяйка известного в Петербурге дома и литературного салопа, мать растущего год от года семейства, супруга влиятельного и выполняющего личные поручения императрицы человека... Пишет ли она по-прежнему стихи? О спектаклях, сцене пришлось забыть. Никто из близких не упоминает и о пении — значит, разве при случае, в гостиную, чтобы занять гостей. Львов в постоянных разъездах — строительные дела в разных городах занимают его нисколько не меньше, чем горнорудное дело и плавильные печи. Следовать за ним не позволяют обстоятельства, дети — их будет пятеро. Памятью о прошлом станут написанные Львовым в отъезде строки:

«Красотою привлекают  
Ветреность одни цветы,  
На оных изображают  
Страшной связи красоты.

Их любовь живет весною,

С ветром улетит она.  
А для нас, мой друг, с тобою  
Будет целый век весна».

В первой половине девяностых годов Боровиковский напишет Марью Алексеевну в миниатюре почти такой же молодой, как на первом портрете Левицкого, на фоне рощи, с портретом мужа в руках, в кокетливой позе романтической очаровательницы. Вряд ли правда была на стороне Боровиковского. Очарования своего Марья Алексеевна с годами не потеряла, разве что изменился его характер. Вокруг нее все те же, с ранней юности знакомые лица. В. В. Капнист — за него вышла замуж сестра Александра, единственная из четырех сестер получившая образование в Смольном институте. Судя по переписке Капнистов, около 1785 года Левицкий написал ее портрет. Г. Р. Державин, последний по времени присоединившийся к львовскому кружку, овдовев, женится на второй сестре, Дарье, но словно в продолжение сложившейся традиции будет вспоминать в стихах Марью Алексеевну. У нее в державинских строках свое имя — Майна. В державинской комедии «Кутерьма от Кондратьев» она прообраз доброй и суматошной Миловидовой. А когда Марья Алексеевна не станет, поэтическим венком на ее могилу лягут державинские «Поминки»:

«Победительница смертных,  
Не имея сил терпеть  
Красоты побед несметных,  
Поразила Майну — смерть.  
Возрыдали вокруг Эроты,  
Всплакал, возрыдал и я;  
Музы, зря на мрачны ноты,  
Пели гимн ей, и моя  
Горесть повторяла лира  
Убежала радость прочь;  
Прелести сокрылись мира;  
Тишина и черна ночь  
Окутали мой дом в запоны;  
От земли и от небес  
Слышны эха только стоны;  
Плачем мы, — и плачет лес...»

Марье Алексеевне было пятьдесят четыре года. Четырьмя годами раньше она лишилась мужа.

Так будет, но пока сразу после написания первого портрета Львова в жизни и поэта и художника наступает своеобразный перелом, косвенно связанный с событиями 1775 года.

Заканчивается турецкая кампания. Кучук-Кайнарджийский мир был необходим государству, тем более правительству Екатерины. Не слишком дешевой ценой в смысле своего политического престижа императрице удалось расправиться с княжной Таракановой, которая в представлении многих была родной дочерью Елизаветы Петровны и внучкой Анны Иоанновны. Волны возглавленной Пугачевым крестьянской войны нашли в Петербурге людей, которые не прочь были воспользоваться их силой для свержения Екатерины, откуда и родилась идея вычеканенной медали с изображением Петра III и многозначительной надписью: «Redivinus et ultor» [Воскресший и мститель]. И вот теперь в ореоле победителей появляются в Петербурге участники турецких событий — П. А. Румянцев-Задунайский и его соратники, тот самый Румянцев-Задунайский, которого молва так упорно связывала не с кем-нибудь — с самим Петром I как побочного его сына.

В свое время, едва оказавшись на престоле, Екатерина ловким маневром, подсказанным, скорее всего, Григорием Тепловым, сумела избавиться от опасного соседства человека с подобной легендой. Отмена института гетманства в Малороссии лишала власти влиятельного Кирилла Разумовского, а назначение на должность генерал-губернатора тех же малороссийских земель Румянцева вынуждала последнего сменить столицу на Украину. Теперь Екатерина принуждена оказывать ему все знаки уважения и внимания — памятные обелиски, ордена, всяческие придворные торжества. От предложения войти со своими войсками в Москву «на триумфальной колеснице сквозь торжественные ворота» Румянцев отказывается. В нем говорит не избыток скромности — простой расчет: самодержцы не прощают славы своим полководцам. Слава — это всегда восторги народа, популярность, за которую рано или поздно придется расплатиться. Екатерина начинает думать о расплате сразу.

На картине, представляющей заключение Кучук-Кайнарджийского мира, Румянцев изображен в окружении своих ближайших и достойнейших сотрудников — Семена Романовича Воронцова, А. А. Безбородко и П. В. Завадовского. Первый ход Екатерины — привлечь их на свою сторону, ввести в орбиту своих дел. С Завадовским все обстоит просто — он занимает место дежурного фаворита, сменив в соседних с личными апартаментами императрицы покоях Г. А. Потемкина. Фавор последнего оказался недолгим, зато он единственный, кто сумеет,

и оставив дворец, сохранить за собой значительное влияние на государственные дела. Безбородко не без поддержки нового фаворита назначается к приему личной корреспонденции Екатерины. Безбородко и Семен Воронцов были авторами проекта Кучук-Кайнарджийского мира и редактировали его. Однако Екатерина останавливает свой выбор на первом, тогда как второй получает достаточно почетное, но позволяющее избавиться от его присутствия назначение в одну из заграничных дипломатических миссий. Семен Воронцов, брат Е. Р. Дашковой, наделен слишком многими качествами этой беспокойной семьи. Зато Безбородко при всех безукоризненных деловых качествах обладает еще и самым главным преимуществом царедворца — угадывать невысказанные настроения и желания императрицы, те, в которых она предпочитала не признаваться.

В свои первые петербургские годы они усиленно помогают друг другу — фаворит Завадовский и личный секретарь императрицы Безбородко. Конечно, Безбородко получает от этой поддержки больше, чем фаворит. Он торопится закрепить свои позиции, но при этом сохраняет видимость былых предельно уважительных отношений с Румянцевым, хотя тот месяц от месяца теряет свои шансы при дворе. Дружба с недавним триумфатором безусловно не может нравиться императрице, но Безбородко готов пойти даже на известный риск, лишь бы сохранить в общественном мнении репутацию вполне порядочного человека. Личный секретарь Екатерины в последние годы жизни Грибовский очень точно заметит о Безбородко: «С 1776 по 1796 год достиг он первейших чинов и приобрел богатейшее состояние и несметные сокровища в вещах и деньгах, не теряя тем своей репутации». И это последнее обстоятельство составляло самый большой талант ловкого царедворца.

Завадовскому далеко до подобной ловкости. Он готов найти отзвук искренних чувств в отношениях с императрицей и может написать после совершенно неожиданного для него удаления из дворца: «Среди надежд, среди полных чувств страсти, мой счастливый жребий преломился, как ветер, как сон, коих нельзя остановить: исчезла ко мне любовь. Последний узнал я мою участь и непрежде как уж свершилось... Я еду в деревню малороссийскую». При этом из «деревни малороссийской», знаменитых Ляличей, больше похожих на сколок петербургского дворца, он будет беспокоиться о судьбе оставшегося в столице Безбородко, искренне веря в его наивность и упрашивая Бакунина Меньшого: «Еще прошу любите нашего сироту Александра Андреевича: он добрый человек, остерегайте его, где он неосторожен и где дружеский совет нужен».

Бывший фаворит так и не узнал, что Безбородко первым подметил признаки начинавшегося охлаждения императрицы и даже пытался предложить замену Завадовскому из числа своих близких родственников. У Семена Воронцова, непосредственного свидетеля разыгравшихся событий, были все основания сказать: «Завадовский в дружбе верен, никогда нигде не был причиною несогласия, не таков Безбородко». И если Завадовский, несмотря ни на что, поставит в своем поместье великолепный памятник Румянцеву работы известного скульптора Рашетта, то с Безбородко тот же ваятель столкнется по иной причине — для сооружения памятника на его собственной могиле.

Последовавшая в 1779 году «отставка» Завадовского уже не могла поколебать положения Безбородко. Он достигает влиятельной должности в Коллегии иностранных дел, постоянно нужен императрице, играет немаловажную роль в придворной жизни. Поддержанный сначала братьями Бакуниными, Безбородко вскоре становится их соперником не только в смысле решения коллегияльных дел, но и в отношении кружка литераторов, который собирался в их доме. К нему переходит на житье Львов, а стараниями Львова под опекой Безбородко оказываются один за другим Хемницер, Капнист, Державин, наконец, Левицкий. Впрочем, не исключено, что знакомство с семьей Левицких началось у Безбородко много раньше, в период его обучения в Киевской академии, при которой работал Г. К. Левицкий. Скорее всего, Левицкие были известны и Румянцеву. Во всяком случае, в 1779 году в связи с необходимостью иметь парадный императорский портрет для Курского наместничества Безбородко, в полном согласии с Румянцевым, передает заказ именно Левицкому. В письме от 26 ноября того же года он пишет бывшему своему патрону: «Не мог не поспешить должным моим о сем вашему сиятельству донесением, желая исполнить другое приказание ваше относительно доставления обещанного в Курскую губернию большого портрета ее величества, писанного академиком Левицким с Росленова оригинала, который отправил я с сим курьером, наказав ему отдать оный Петру Семеновичу [Свистунову], буди не найдет ваше сиятельство в Курске».

Современники не скупились на рассказы о Безбородко. О его богатствах, кутежах, слабости к женщинам и особенно к актрисам. Бриллианты, положенные (якобы положенные?) к ногам прекрасной итальянки Анны Давиа, окончательно затмили в глазах рассказчиков другую страсть Безбородко — живопись. А ведь его мгновенно выросшее собрание не знало себе равных в России и под названием галереи Кушелева — Безбородко (по

фамилии наследника) сначала составило ценнейшую часть музея Академии художеств, позже вошло в состав Эрмитажа. Безбородко открывает дорогу Львову как архитектору, предоставив ему проектирование своего петербургского дома, ставшего со временем Главным почтамтом. Для того же дома он заказывает Левицкому портрет Екатерины.

Донесение итальянского дипломатического агента, характеризовавшего Бакунина Меньшого, не обошло и Безбородко. В 1783 году о нем сообщалось: «После князя Потемкина по порядку следует упомянуть о графе Безбородко, который своим ровным характером, кротким и почти застенчивым обращением, простой и неизысканной одеждой представляет довольно резкую противоположность с роскошью, самоуверенностью и надменностью вышеупомянутого министра». Это как бы другая, почти неизвестная сторона портрета будущего канцлера, не менее объективная, чем свидетельства частных мемуаристов.

Но ведь члены львовского кружка и не могли быть заинтересованы в обыкновенном покровителе и меценате, не искали простой материальной поддержки. Их взаимосвязь всегда имела в своей основе общность взглядов. Не случайно Безбородко, будучи отправлен в Москву с чрезвычайной миссией расследовать «дело» Н. И. Новикова, применил всю свою придворную ловкость, чтобы лишить его значения государственного преступления, на чем так яростно настаивала Екатерина. Для нее Новиков — «мартинист хуже Радищева», в трактовке, которую предлагает Безбородко, — безобидный чудаковенный, недостойный императорских громов и молний. И надо было обладать достаточной внутренней смелостью, чтобы, вопреки прямым указаниям негодующей Екатерины, писать в донесении: «Мы употребим все способы к открытию путей, коими переписка сих, не знаю, опасных ли, но скучных ханжей производится». Безбородко явно рассчитывает на то, что ханжество в глазах Екатерины — тот нелепый и достойный осмеяния порок, по поводу которого она особенно охотно пыталась пробовать свои литературные возможности. Но и после того, как его точка зрения оказывается категорически отвергнутой — следствие передается в руки не знавшего сомнений и размышлений Прозоровского, а жестокость последовавшего приговора повергает в изумление даже самых преданных поборников самодержавных прав, — Безбородко уже при Павле делает попытку смягчить участь Радищева.

Нет, канцлер бесконечно далек от крайностей их взглядов, но тенденция возможных в этом направлении реформ

представлялась ему разумной и понятной. Подобные расхождения не обнаруживают, не обсуждают даже с очень близкими людьми — они дают о себе знать в отдельных поступках. И когда Я. Б. Княжнин отстраняется от литературного кружка, переместившегося в дом Безбородко, в нем говорит не верность старому покровителю своему Бецкому. Бецкой давно лишился и значения при дворе и самой возможности отстаивать собственные позиции перед императрицей. Просто Княжнин чужд тем тенденциям, которые заявляют о себе в творчестве участников кружка и которые фактически поддерживает и Безбородко.

С этой картиной обычно принято связывать три имени: Львова, подсказавшего ее идею, Державина, описавшего только что законченный холст в своем «Видении Мурзы», и Безбородко, от которого исходил заказ, — именно «Екатерина-Законодательница в храме богини Правосудия» и должна была украсить его собрание живописи. Но подсказанная Львовым идея в действительности родилась и увлекла мысль художника задолго до заказа. Левицкий впервые обращается к ней на рубеже 70–80-х годов, и первое решение композиции (вошедшее затем в собрание Третьяковской галереи) — один из самых высоких взлетов мастерства его и вдохновения.

Все здесь охвачено движением — высоко взметнувшийся в широких свободных складках алый бархатный занавес, клубы поднимающегося от ярко разгоревшегося жертвенника дыма, смятый ковер на полу, легкая, удивительно праздничная фигура Екатерины в переливах бледно-желтых тонов атласного драпирующегося платья с отброшенной на спину горностаевой мантией. На мгновение задержал свой бег по морским волнам парусный корабль с развевающимся за кормой андреевским флагом. Готова продолжить движение руки Екатерина, будто только что выронившая горсть цветочных лепестков. Это та же пауза, за которой должны прозвучать звуки голоса, оживленного, уверенного, утверждающего слова монолога, смысл которого сохранила нанесенная на жертвеннике надпись: «Для общего блага». Отсюда ощущение не парадного портрета, но разыгрывающегося на сцене перед многочисленными и восторженными зрителями действия. И поднятая высоко над жертвенником статуя богини Правосудия — Фемиды увеличивает внутреннюю соотнесенность происходящего с действием античного театра.

Из всех изображений Екатерины, которые писал и продолжал писать по заказам Дворцового ведомства и частных лиц Левицкий, Безбородко выбирает вариант «Екатерины-Законодательницы», но созданная по эскизу картина в целом ряде

существенных подробностей не совпадает с первоначальным наброском. Екатерина здесь старше по возрасту, и в основе нового ее изображения лежит тип Р. Бромптона, которым последние три года императрица особенно увлекалась. Выученик Р. Менгса и подражатель Рейнольдса, Бромптон после первого приезда в Россию в 1778 году снова оказывается в Петербурге в 1780-м, усиленно приглашаемый двором. Хотя Грибовский и утверждал, что Екатерина была похожа на всех своих портретах, разница между типами, создаваемыми отдельными мастерами, очень велика.

Бромптон — своего рода англизированный вариант ее внешности, в котором художник подчеркнул удлиненность лица, не скрыл и отпечатка лет. пышное со сборчатыми рукавами платье эскиза сменяется более строгим по силуэту. Занавес собирается в крупные спокойные складки. Ковер на полу разглаживается. Статичнее становится положение тела и рук. На голове Екатерины маленькая корона перекрывается лавровым венком. И особенно примечательная деталь — андреевский флаг сменяется флагом с жезлом Меркурия. Отказываясь от знаков самодержавной власти — державы, скипетра, большой короны, Левицкий отказывается и от упоминания о военных победах самодержицы. Если она жертвует (обязана жертвовать!) своим покоем ради сохранения законов, то и смыслом ее правления должны стать не завоевания, а процветание мира.

В ответ на восторженные стихи И. Богдановича Левицкий опишет свою картину во всех ее подробностях: «Средина картины представляет внутренность храма богини Правосудия, перед которой в виде Законодательницы ее императорское величество, сжигая на алтаре маковые цветы, жертвует драгоценным своим покоем для общего покоя. Вместо обыкновенной императорской короны увенчана она лавровым венцом, украшающим гражданскую корону, возложенную на главу ея. Знаки ордена св. Владимира изображают отличность знаменитую за понесенные для пользы отечества труды, коих лежащие у ног Законодательницы книги свидетельствуют истину. Победоносный орел покоится на законах, и вооруженный Перуном страж рачит о целостности оных. Вдали видно открытое море, а на развевающемся Российском флаге изображенный на военном щите Меркуриев жезл означает защищенную торговлю». Художник, по-видимому, сознательно не приводит основного символического значения крылатого Меркуриевого жезла — кадуцея, который всегда означал науки. Именно так объясняет его значение в примечаниях к «Видению Мурзы» Державин.

В «Видении Мурзы» та же тема решается в поэтическом

образе, который, кстати сказать, положил начало славе поэта. Державин впервые выступает в печати с этой одой под собственным именем — все ранние произведения печатались им анонимно, а ода «К Фелице» стала известна Петербургу и императрице в рукописных списках.

Законность и правосудие — с них начинается утверждение, но и попрание человеческих прав. Таково убеждение литераторов Львовского кружка, его они отстаивают и в своих произведениях и в своих высказываниях. Через полвека будущий Александр II спросит своего наставника в вопросах государственного управления графа Д. Н. Блудова, существует ли реальное различие между монархией и деспотией. Существует, ответит Блудов: монарх устанавливает законы, но сам им и подчиняется, деспот, устанавливая те же законы, ими пренебрегает. «Екатерина-Законодательница в храме богини Правосудия» должна была предстать именно монархиней, которой в действительности не была никогда. Екатерина, само собой разумеется, всегда выступает за законы и справедливость. При каждом удобном случае она не преминет провозгласить здравицу «за честных людей». Но прав Кирилл Разумовский, который откажется от этого тоста — много ли останется людей в государстве! — «боюсь, матушка, как бы мор не вышел». Даже для таких влиятельных придворных, как он, не существует никаких иллюзий относительно характера правления Екатерины. На обращенное к гробнице Петра I риторическое восклицание митрополита Платона «Восстань!», чтобы убедиться, какие плоды дали посеянные тобою семена, Кирилл Разумовский заметит: «Чого вин его кличе — як встане, всем нам достанется!»

Прославление Екатерины в аллегорической композиции Левицкого оборачивается гимном несуществующей идеальной правительнице, уроком царям. Именно на этот урок восторженно откликается в своей оде Державин, именно его приветствуют окружающие Левицкого «вольтерьянцы». И две жизненных позиции, два взгляда, слишком противоположные друг другу, чтобы между ними когда-нибудь был возможен компромисс. Записка Екатерины одному из придворных за три года до появления картины: «Моралисты трудятся над искоренением злоупотреблений; но достоверно ли, что род людской способен усовершенствоваться? Они все улучшали, познания, искусство, самую природу, но человек остался на той же точке... Да еще верно ли и то, что между нашими добродетелями и пороками есть такая существенная разница?» И строки «Видения Мурзы», до конца выясняющие позицию художника и его единомышленников, их представление об идеале человека, где понятие счастья

неотрывно от следования твердым и неизменным морально-нравственным принципам, из которых и складывается человеческое достоинство:

«Блажен», воспел я: «кто доволен  
В сем свете жребием своим,  
Обилен, здоров, покоен, волен  
И счастлив лишь собой самим;  
Кто сердце чисто, совесть праву  
И твердый нрав хранит в свой век,  
И всю свою в том ставит славу,  
Что он лишь доброй человек;  
Что карлой он и великаном,  
И дивом света не рожден,  
И что не создан истуканом,  
И оных чтить не принужден...»

# ИСКУССТВО ПОРТРЕТА

*Во всем главою есть разум,  
который познается из вымысла, ибо  
ежели все расположено порядочно,  
натурально, кстате и по свойству  
действия и особ в нем находящихся,  
тогда хорошо представление.*

*И. Урванов*

*Господин Левицкий в  
рассуждении его долговременной  
службы и по классу его оказанной  
пользы заслуживает награжден  
быть протчим невпример четьрех  
сот рублевым окладом.*

*Из определения Совета  
Академии художеств. 4  
августа 1782 г.*

«Портретного рода художнику, — писал И. Урванов в своем теоретическом сочинении „Краткое руководство к познанию рисования и живописи“, — должно уметь хорошо делать голову, и сходственно с тем, с кого портрет пишется, а притом в лучшем лица виде и в хорошем всего положении также с той стороны лица, которая выгоднее для красоты частей, и полезнее для сходства; ибо не у каждого человека все стороны и части бывают выгодны для сходства и приятности... Отделять же надлежит все с большим вкусом и так, чтобы всего видна была причина...». Урванов был прав и неправ. Прав относительно высокого ремесленного совершенства, уровень которого утверждает Левицкий в своем академическом классе. Неправ, если говорить о подлинном существе портретного искусства, как оно представляется тому же Левицкому. «Екатерина-Законодательница» была не случайной удачей, но программной картиной и для самого Левицкого и для литераторов его окружения. Именно поэтому портретный класс под руководством Левицкого начинает приобретать все большее значение в формирующейся методике Академии художеств. «Он портретной» — отзвук системы жанров, предложенной классицизмом, где все определялось емкостью содержания, выраженной художником

мысли.

Портрет не мог соперничать в этом даже с живописью «домашних упражнений», иначе — с первыми шагами жанра. Тем более он уступал первенство исторической картине, открывавшей самые большие возможности выражению человеческих убеждений, стремлений, страстей. В портрете оживал единственный человек, простой или сложный, ничтожный или значительный, связанный обстоятельствами своей жизни. В исторической картине человек становится выражением общечеловеческих идей, которыми следовало воспитывать зрителей. Искусство должно было прежде всего пробуждать высокие чувства, поражать воображение наглядными, проверенными историей примерами. И в этом Гектор, оставляющий ради ратного подвига любимую жену и сына, Гораций, лишаящий жизни полюбившую врага отчизны сестру, Рогнеда, полная отчаяния и ненависти к насильнику, обладали неизмеримо большей силой воздействия в представлении человека XVIII века, чем современный им полководец, солдат или переживающая личную трагедию девушка.

Левицкий сталкивался со своими академическими питомцами далеко не сразу после их поступления в Академию. Для пяти-шестилетнего мальчика путь в художники начинался с девятилетнего пребывания в Воспитательном училище. Грамота, арифметика, история, география, русская литература, несколько иностранных языков, сравнительно немного рисования и лепки — скорее для общего образования, чем для развития профессиональных способностей. Дело учителей было разобраться в призвании и возможностях каждого из питомцев. После такого долгого срока, тем более в стенах той же Академии, в каждодневном общении с теми, для кого уже определился путь художника, среди специальных экзаменов, выставок, учебных работ, богатейшего собрания скульптур и картин — академический музей еще ничем не уступал Эрмитажу — даже в четырнадцать-пятнадцать лет было легче определить себя. Специальных классов открывалось год от года больше. А если попытка подростка применить себя к одной из художественных специальностей все же оказывалась бесплодной, оставались редкие и высоко ценимые современниками виды ремесел — от литейного и бухгалтерского дела до изготовления математических инструментов. Как исключение можно было даже получить подготовку профессионального музыканта, как то стало с одним из питомцев Левицкого талантливейшим композитором Е. Фоминым, который был послан Академией завершить свое образование в Болонье.

Выбор оставался свободным, но он ни в каком варианте не исключал ученика из общей программы академической подготовки. Будущему историческому живописцу и художнику «плодов и цветов», портретисту и мастеру резьбы по дереву предстояли те же шесть лет занятий. Они одинаково рисовали с гипсовых голов и гипсовых фигур — жесткая школа выверенного мастерства, точного глаза, уверенной руки, чувства формы, умения работать со светотенью, а затем переходили в натурный класс, где живую модель приходилось и рисовать и писать. И только рядом с общеобязательной частью, общим художественным образованием, которое и составляло понятие академических знаний, шли специальные классы. Руководитель специального класса уводил будущих художников к своей профессии как считал нужным, как умел.

Для Кирилы Головачевского, уступившего портретный класс Левицкому, это, скорее, сумма навыков, умение научить живописца сосредоточиться на человеке, которого пишешь, и в добросовестном перечислении его физических черт где-то коснуться даже раскрытия характера. Установленная композиционная схема, жестко пролепленная форма барельефа, звучные локальные цвета, тяжелые тени, плотный мелкий мазок. Традиция портретного класса — в смене слишком разнохарактерных преподавателей она еще не успела сложиться, над методом еще никто по-настоящему не задумался.

Чем, казалось, вчерашний вольный живописец из малороссиан, считанные месяцы назад споривший на публичных торгах о заказах, умевший придержать готовую работу, чтобы добиться полной расплаты, готовый и поновлять обветшавшие панно на улицах и писать образа для приходских церквей, мог отличаться от тех городских мастеров, с которыми вместе работал и на положении которых находился? Бóльшая художественная грамотность, профессионализм, талант, наконец, неизбежно нивелировались при выполнении общих заказов, и нет ничего удивительного, что роспись триумфальных ворот немыслимо даже в самом далеком приближении сопоставить с блистательной живописью портретов Кокоринова или Нелидовой. Но в стенах Академии раскрывается другая и совершенно неожиданная особенность Левицкого — превосходная эрудиция в вопросах истории искусства и практики современных западноевропейских художественных школ. Все они, по-видимому, хорошо знакомы мастеру, и он уверенно выбирает из их произведений то, что может быть с пользой соотнесено с задачами современного русского портрета. Именно выбор оригиналов для копирования, которые предлагает только что

появившийся в Академии преподаватель своим ученикам, говорит о Левицком больше, чем любые высказывания его самого или его современников.

Левицкий ни в чем не повторяет примера руководителей других классов живописи. Ему не указ ни класс живописи домашних упражнений, ни даже наиболее уважаемый в академической системе класс живописи исторической. Левицкий как первооткрыватель, у которого нет ни проторенной дороги, ни даже самых приблизительных вех. К тому же русские художники именно в это время переживают все более многочисленные встречи с произведениями западноевропейской живописи, которые поступают в Эрмитаж в составе закупаемых Екатериной частных собраний. Здесь и собрание Гоцковского, приобретенное императрицей в 1763 году, и Брюлля (1769), и Троншена (1771), друга Вольтера, Дидро и Гримма, пользовавшегося в своем коллекционировании советами энциклопедистов, и собрание Кроза (1772), вслед за которым в Петербурге оказывается коллекция Шуазеля и Амбуаза.

Впервые увиденные произведения, тем более из числа тех, которые не воспроизводились в гравюрах и, значит, даже в общих своих чертах не могли быть известны русским мастерам, требовали осмысления новых впечатлений, приходящей лишь со временем их оценки. Но то, что верно для других преподавателей Академии, не имеет никакого значения для Левицкого. Левицкий торопится (но и имеет возможность!) увидеть каждое доставленное во дворец собрание, лишь бы оно заняло свое место на стенах зал, и тут же принимает решение, что из увиденного нужно для его воспитанников, добывается права для них приступить к копированию. Это касается произведений прославленных мастеров, как, например, в собрании Кроза двух картин Рембрандта, этюда мужских голов Тенирса, такого же этюда старика Рубенса, а рядом портрета русского дипломата А. А. Матвеева кисти француза Г. Риго и совершенно неожиданно портрета жены художника малоизвестного французского мастера первой половины XVIII века Фр. Де Труа, знакомство с которым оставит свои следы даже на произведениях Левицкого.

Восстановить весь круг живописных произведений, к которым обращается как к своеобразной школе живописи для будущих портретистов Левицкий, практически невозможно. Оставив след в архивных документах, многие из картин стали со временем недоступными для исследователей: сменили названия, если не расшифровку сюжета, авторов, иногда и то и другое, пережив к тому же подобную метаморфозу не один раз. То, что Левицкий, как и все педагоги Академии художеств, использовал

преимущественно академическое собрание и коллекцию Эрмитажа, не многим облегчает решение вопроса. Музей Академии рассеялся и слишком часто подвергался пересмотру в прошлом столетии. Эрмитаж, в свою очередь, пережил цензурный «досмотр» Николая I, произведшего его чистку на основании собственных представлений о ценности или бесполезности произведений живописи, а затем печально известный аукцион 1854 года, пустивший с молотка и притом в неизвестные руки сотни номеров императорского собрания. И все же того, что удастся установить в отношении предпочитаемых Левицким оригиналов, достаточно, чтобы составить представление о взглядах художника на искусство, его качества и перспективы развития.

В семидесятых годах XVIII века мастера итальянского Возрождения еще не становятся предметом безусловного почитания в академической системе, и Левицкий не составляет здесь исключения. Для своих учеников он ограничивается единственным произведением Рафаэля «Мадонна делла Кверча», представленной в старой хорошей копии. Гораздо чаще он обращается к произведениям братьев Караччи, но основной интерес Левицкого сосредоточен на XVII веке и на современных ему художниках, причем далеко не всех европейских художественных школ. Левицкий никогда не обращается к испанцам, немцам, не интересуется начинающими входить в моду английскими портретистами. Не будет преувеличением сказать, что на первом месте для него всегда остаются итальянские мастера с их свободными и сложными колористическими решениями, живо интересовавшими Левицкого.

Никто из учеников Левицкого не проходит программы класса без того, чтобы не выполнить хотя бы одной копии с А. Ван Дейка и обязательно Рембрандта. Великий голландец — «малыми голландцами» Левицкий не занимался никогда — ценится Левицким в среднем периоде своего творчества, в годы перед «Ночным дозором»: ясные композиции портретов, внимание, сосредоточенное на характере и внутренней жизни модели, небольшой бытовой натюрморт, сдержанная цветовая гамма при очень простом освещении. Такова особенно любимая Левицким картина, получившая со временем название «Старушка с библией на коленях» и предположительно приписанная кисти Кареля Бисхопа. Та высокая эмоциональная напряженность, к которой Рембрандт приходит в 40-х годах XVII века, внутреннее действие человеческих чувств и страстей, присущее позднейшим полотнам голландского мастера, захватывают Левицкого только в «Притче о виноградаре», которую он поручает копировать многим из

будущих портретистов.

Фламандцы нужны Левицкому прежде всего в своих натуральных этюдах, и хотя последних было мало в художественных коллекциях, мастер старательно выискивает каждый подобный образец, вроде маленького холста Тенирса с натурными набросками мужских голов или этюда старика Рубенса.

Когда в 1769 году после посещения Вероны австрийский император Иосиф II отозвался, что видел в городе две достопримечательности — амфитеатр и «величайшего живописца Европы», его точка зрения не многим разнилась от общепринятой оценки Джанбеттино Чиниароли. Основатель Академии художеств в Турине, директор такой же Академии в Вене и основатель прославленной Венской картинной галереи, Чиниароли определяется искусствоведами тех лет очень четко: «Находчив в композиции, изыскан в рисунке, насыщен в колорите». Сочетание всех этих качеств ценится и Левицким настолько, что входившая в академическое собрание «Голова женщины с перстнем» итальянского мастера единственная нуждается в переводе на новый холст, и это уже в 1776 году — так часто ее использовали в качестве оригинала для копирования. По-видимому, Левицкого особенно интересуют и теоретические выводы Чиниароли, потому что среди книг русского портретиста есть и знаменитые «Lettera sul colorire», труд, посвященный живописи, и очерки о творчестве старых венецианцев того же автора. Чинна-роли достается в качестве оригинала большинству воспитанников исторического класса и относится почти к таким же обязательным для изучения образцам, как Рембрандт или Ван Дейк. Несопоставимость имен в отношении истории искусства не имела значения при решении учебных задач.

Гораздо меньшей славой пользуется другой старший современник Левицкого, опять-таки представитель венецианской школы, Джузеппе Ногарини, зато он представляет интересное сочетание венецианского колоризма с сильным влиянием позднего Рембрандта. К тому же в последовательности предлагавшихся Левицким заданий особое место занимали характерные для итальянского мастера полуфигуры в натуральную величину с четкой лепкой ясно освещенных объемов. Именно вылепленность объемов, хорошо читаемое освещение, легкий виртуозный рисунок, логически построенная композиция определяют творчество Франческо Тревизани, классициста, свободного ото всякого воздействия барокко, каким он предстает в своей картине «Магдалина с головой Адама», на которую также часто падает выбор Левицкого. Не говоря о венецианской школе и ее колористических исканиях, русский

мастер особенно тяготеет к школе Карла Маратты в лице того же Тревизани и Николо Бамбини с его редкими по мастерству композиционными решениями.

Если не считать единственного полотна Г. Риги, среди оригиналов портретного класса французская школа была представлена современными Левицкому художниками. Он останавливается на целой серии однофигурных мифологических композиций Вьена, будь то «Амур», «Психея» или «Минерва в шишаке», и на нескольких портретах Ж.-Б. Грёза. Трудно сказать, в какой мере выбор последних был добровольным. Возможно, Левицкий вынужден был подчиняться вкусам времени, но в определенной степени их и разделял. Во всяком случае, он не обращается ни к жанровым сценам Грёза, так высоко ценимым Дидро, ни к тем классическим его сентиментальным головкам, которые в конце концов стали для русских современников синонимом его имени. Выбор Левицкого падает на жанровые в своей основе портретные решения французского мастера. Это «Девочка с куклой», черты которой скажутся на детских портретах Левицкого, и «Портрет молодого человека в шляпе».

Но характерно, что, не ограничиваясь западными живописцами, Левицкий включает в круг обязательных для своих воспитанников оригиналов и русские холсты. Он отдает дань мастерству первого русского исторического академика А. П. Лосенко («Апостол Андрей»). Его собственная находка — работы Ивана Никитина, любимого портретиста Петра I. Одни из них входили в академическую коллекцию, другие находились в дворцовых собраниях — Левицкий разыскивает их и там, предлагает копировать всем без исключения ученикам портретного класса и, по существу, первым возвращает «персонных дел мастера» истории русского искусства. Размноженные многочисленными академическими копиями, никитинские полотна впервые приобретают широкого зрителя и известность, будь то портрет самого Петра или «Малороссианин», долгое время ошибочно называвшийся «Напольным гетманом». Они как экзамен на мастерство молодого портретиста, и ими Левицкий обычно заканчивал раздел работы над копиями.

Изображение всего лишь одного конкретного человека — какое, казалось бы, сравнение в смысле сложности стоящей перед художником задачи с сюжетными решениями и многофигурными композиционными построениями исторических живописцев. Художник имел в своем распоряжении модель, и его цель сводилась к возможно более точному, по выражению современников, «списыванию». Это был путь к натуре, но этот путь не представлялся Левицкому ни очевидным, ни простым. Что

должен видеть портретист в человеке, что из увиденного и какими средствами должен запечатлеть — этим определялась программа портретного класса.

Для питомца Академии художеств все начиналось с копирования (все три младших возраста — девять лет!) и возвращалось к копированию уже в специальном классе. «Головки», бесчисленное количество раз рисованные в Воспитательном училище, могли даже оказаться теми же самыми. Но в первые годы обучения они служили изучению «естественной разности» вещей — их материальных отличий: «Вещи имеют премного разности между собой, как, например, шерсть и волосы со льном и пенькою, или земля, древа, камни, вода и прочее с телом человека, как тонкое платье с толстым». У Левицкого на «головках» учились сходству: не тем особенностям, которые могут повторяться у многих людей, становиться типическим признаком, но тем отличиям, которые делают каждый человеческий облик неповторимым, единственным. Здесь было все — от формы черепа, овала лица, соотношения его черт до рисунка морщин и складок, мимики, на первый взгляд неприметных привычек. Это была та внутренняя настройка художника на «прочтение» каждого изображения, которая исключала бездумное повторение оригинала, будь то изображения голов, следовавших за ними по программе полуфигур или человеческих фигур в рост. Копирование собственно портретов предлагалось Левицким только тогда, когда ученик оказывался способным понять «прочтение» натуры мастером-портретистом, особенности его подхода к модели.

А рядом с этим шло непрерывное копирование в рисунке самых разнообразных архитектурных перспектив, пейзажей и картин. От портретиста, с легкой руки Левицкого, в Академии начинают требовать очень разнообразных и обширных профессиональных знаний. «В сем роде, — заключает один из теоретиков академического обучения, — не только надобно уметь рисовать голову, но и всего человека; также потребно знать некоторую часть баталического и ландшафтного рода, Анатомию, Архитектуру со всеми домашними упражнениями, Перспективу и Оптику». Добивался ли этого Левицкий на практике, можно судить хотя бы по тем натурным зарисовкам, которые сохранились среди работ его учеников, вроде сепий А. П. Давыдова и среди них «Открытие монумента Петру I», выполненного в 1786 году.

Питомцев Левицкого особенно ценили в Академии за их профессиональную эрудицию. Любопытный пример тому представляет судьба другого выученика портретного класса —

В. Ф. Морозова. В 1779 году Академия лишилась одного из своих преподавателей — Филиппа Неклюдова. Принятый в Академию в числе первых ее воспитанников, Неклюдов был отмечен первыми в истории учебного заведения золотыми медалями за программы по живописи исторической и серебряными за рисунки с натуры. Непосредственно по окончании курса он назначается преподавателем рисования младших возрастов, где, с точки зрения методистов, должен был закладываться основной фундамент профессиональных навыков и знаний. Неклюдов снова первым получает звание «мастера первых начал рисования», и среди его выучеников оказываются такие выдающиеся живописцы, как И. А. Акимов, П. И. Соколов, Г. И. Угрюмов, не говоря о десятках других русских мастеров художественной школы второй половины XVIII века. Теперь его освободившаяся должность предоставляется В. Ф. Морозову — назначение настолько спешное, что Совету Академии приходится его повторить: 28 сентября 1779 года, когда оно было впервые принято, Морозов еще не имел на руках аттестата, 7 октября при повторении решения его можно было уже назвать «выпущенным». Тому же Морозову Совет Академии сочтет возможным поручить в 1795 году и живописный класс. Правда, спустя восемь лет художник останется без работы, отставленный по старости (в 44 года!) и «по малому его искусству». Но это увольнение было следствием внутриакадемических распрей. Оно не имело отношения к действительным возможностям учителя, под руководством которого постигали первые сложности изобразительной грамоты А. Е. Егоров, В. К. Шебуев, А. И. Иванов.

Кстати, не эта ли разносторонность подготовки учеников портретного класса определяла то, что далеко не все они обращались к преподанному им в академических стенах искусству. Академическое начальство предпочитает задержать в качестве педагога и другого воспитанника Левицкого — В. С. Разводного, который по окончании академического курса с аттестатом I степени и шпагой соглашается остаться гувернером. И только хранящиеся в Русском музее графические работы художника позволяют судить о его высоком профессиональном мастерстве. Впрочем, на судьбе Разводного-художника неблагоприятно сказалась и его ранняя смерть: он умер через пятнадцать лет по окончании академического курса — конец, достаточно частый для тех, кто подвергался перегрузкам обучения в Академии.

До этого времени применительно к портрету существовало единственное или, во всяком случае, основное требование — сходства. Левицкий наряду с ним, точнее даже перед ним, ставит

понятие естественности. Только благодаря «естественности», в его представлении, художник мог достичь сходства. Но естественность достигалась не простым общением портретиста с моделью. Для Левицкого путь к ней лежал через изучение человека в жизни, в обычных и привычных для него действиях. Это не те жанровые картинки, которые появятся в русском искусстве в следующем столетии в творчестве А. Г. Венецианова или художников, связанных с Обществом поощрения художеств. Представление о «живописи домашних упражнений», которая предшествует появлению собственно жанра, предполагало обращение к повседневности, хотя и в «улучшенном» ее виде. «Сговор» или «Крестьянский обед» М. Шибанова были крайним из допустимых в то время решений. Это могла быть крестьянская изба, но тщательно прибранная, намытая, с живописно размещенным натюрмортом из предметов домашнего обихода в духе «малых голландцев», крестьянское платье, по только праздничное, не тронутое ни единой морщинкой или пятном грязи. Для преподавателя была важна не реализация темы, а еще самая тема — возможность обратиться к «низким» сюжетам повседневности.

Человек сидящий, прогуливающийся, занятый привычным для него делом — наброски, которых Левицкий требует от учеников своего класса и которые они делают с удивительной легкостью. Это постоянное упражнение глаза, руки, внимания художника. Для будущих портретистов обычным учебным заданием становятся наброски сцен, знакомых им по повседневному академическому обиходу. Левицкий особенно любит сцены объяснения учителями уроков, где все участники объединены не только физическим действием, сколько внутренним состоянием желания объяснить и желания понять. Одну из первых предложенных им в Академии программ на золотую медаль Левицкий определяет — «представить учителя с двумя воспитанниками упражняющегося в истолковании наук 3-му возрасту». Она принесет необходимую награду одному из старших выучеников мастера — Михайле Бельскому.

В 1781 году перешедшим в последний возраст воспитанникам портретного класса, среди которых находился С. С. Щукин, Левицкий предлагает «представить портреты в картине две фугуры с руками поясные, — учительницу с воспитанницею, в приличном их одеянии и упражнении». Насколько близко соприкасаются задания мастера с программами класса живописи «домашних упражнений», можно судить хотя бы по тому, что в том же году там предлагается конкурсная программа «представить живописца, спрашивающего мнения о своей

картине». Разница заключалась во внутренней ориентации молодого художника. Для будущих, условно говоря, жанристов главным было действие и подробности обстановки, для воспитанников Левицкого — состояние изображенных лиц, проявление их характеров. Поэтому почти повторяя программу живописи «домашних упражнений» — «представить в картине портрет и фигуру в пояс с обеими руками стоячую, означающую художника за его упражнением», — Левицкий как бы ограничивается присутствием художника, а не его участием в обсуждении представленного на картине портрета.

Левицкий не ограничивает ученика ни определенной позой изображенного человека, ни «действием», ни платьем — все предоставляется на усмотрение молодого художника, чтобы он имел возможность найти наиболее «натуральное» решение. Учитель не ограничивает и времени работы над холстом. По мере совершенствования мастерства молодой портретист и так придет к тем двум-трем коротким сеансам, которыми исчерпывалась работа с натуры в заказном портрете тех лет. Для Левицкого главным остается, по его собственному выражению, чтобы ученик передал «упражнение принадлежащее взятых мыслей», иначе говоря, чтобы общий строй портрета соответствовал тому внутреннему состоянию, в котором портретист решает изобразить свою модель. Только закончившему обучение художнику будет предлагаться в качестве задания портрет определенного лица. Например, С. С. Щукин, писавший в качестве программы почти бытовую сцену, на звание академика должен написать по заданию Левицкого «портрет с господина адъютант-ректора Юрия Матвеевича Фельтена».

Вот некоторые приемы, которые Левицкий использует в собственной живописи и предлагает своим ученикам. Его совет — писать всегда стоящую, а не сидящую фигуру. Даже в погрудном срезе это дает более выразительное положение тела, снимает напряженность плеч, позволяет точнее обрисовать естественную линию спины. Со стоящей фигуры делается тот первый набросок, который затем художник разрабатывает без модели. При этом Левицкий настаивает на том, чтобы на модели было привычное, а не парадное платье — еще одно условие достичь «естественности», привычных положений и поворотов. Тот костюм, в котором человек должен был быть изображен на портрете, присылался затем обычно в мастерскую живописца с тем, чтобы тот писал его на манекене. Левицкий не отказывается от привычного для живописцев XVIII века манекена, но вводит принципиальное новшество — натурщиков, которые позируют в нужном платье. Именно так он будет сам писать многочисленные

казанные портреты Екатерины, предназначавшиеся для присутственных мест. И это не роскошь, доступная одному мастеру. К работе с натурщика привыкают все выученики портретного класса.

В 1785 году среди пенсионеров Академии художеств в Париж приезжает Киприан Мельников. Его пребывание во Франции остается ничем особенным не отмеченным с точки зрения академического начальства, но в архиве парижского полицмейстера одному из историков искусства удалось обнаружить интереснейший документ. В собственноручно написанном на французском языке прошении К. Ф. Мельников просит об освобождении задержанной при ночной облаве своей натурщицы, которая по ошибке препровождена в тюрьму Сен-Мартен. Эта Маргарита Мартен служит художнику моделью, и без нее он не сможет закончить начатых работ. Кстати, само прошение — липшее свидетельство знаний, которые сообщала своим питомцам Петербургская Академия. Если грамматические трудности и не были полностью преодолены на академических уроках, тем не менее художник был в состоянии достаточно свободно и точно изложить существо своей просьбы, не прибегая к услугам переводчика, закончив ходатайство принятым в то время во Франции изысканным оборотом: «Votre très humble et très soumis serviteur».

Любопытен здесь и выбор французского наставника для Мельникова, сделанный не без участия и, во всяком случае, согласия Левицкого. Его пенсионер поступает под руководство Ж.-Б. Сюве, того самого художника, который после неоднократных неудачных попыток конкурировать на получение Римской премии все же опередил в этом отношении Л. Давида, что стало причиной их пресловутой растянувшейся на годы вражды. Сюве незадолго до приезда Мельникова получает место адъюнкт-профессора Парижской Академии. Он не обладает сколько-нибудь яркой творческой индивидуальностью, и если позднейший период его творчества проходит под знаком сильнейшего влияния Р. Менгса, то в конце 1780-х годов он смотрится тенью Ж.-Б. Грёза.

Понятие «улучшать» модель, о котором упоминает И. Урванов, существовало и для Левицкого. Художник не позволит себе воспроизвести ни одной лишней морщины, если она говорит только о дряблости стареющей кожи и ничего не добавляет в раскрытии характера. Он постарается избежать угловатых жестов, неловких поворотов в соответствии с господствовавшим в то время понятием красоты. В его портретах всегда представлен «лучший вид» человека, но в той мере, в

какой он не помешает прочтению характера. Тот же возраст — его, в конце концов, можно отметить и в овале лица, теряющего с годами свою мягкость, в абрисе приобретающего четкий рисунок носа, в жесткой скульптурности скул, подбородка, усталости век и напряженности уголков рта, без которой с годами перестает приходить даже самая легкая улыбка. Эта мера наблюдаемости ясно предстает в двух портретах Дьяковой-Львовой. Но та же исповедь художника о жизни хорошо ему знакомого и внутренне близкого человека запечатлевается и на других полотнах мастера восьмидесятых годов.

«Разве не поэт Левицкий? Какие и как у него переданы женщины», — скажет со временем Константин Коровин. Но какие именно портреты художник имел в виду, что имел возможность видеть? В Третьяковской галерее только в XX веке появляются Анна Давиа и Бакунина, в Румянцевском музее — оба портрета Львовой, в Русском музее — несколько женских портретов, в дальнейшем оспаривавшихся в своем авторстве. По существу, настоящим знакомством с Левицким были портретные выставки и особенно экспозиция исторических русских портретов в Таврическом дворце 1905 года. Но вот портреты Бакуниной и Урсулы Мнишек — очень разные и по возрасту, и по общественному положению, и по характеру внешности. Рыхлая, располневшая Бакунина в ее кажущемся неряшливым платье, с расчетливо небрежной прической, порозовевшим носом и пухлыми щеками предстает недалекой и добродушной богиней хлебосольства. Она свободна от всяких душевных волнений и порывов. В ней есть одна спокойная уверенность рачительной и довольной собой хозяйки, хотя современники вспоминают, что Бакунина не без успеха «играла на комедии», удачно пела «в итальянском вкусе», музицировала. Но стремясь раскрыть характер начинающей внутренне стареть женщины, Левицкий в чем-то даже нарочито усиливает типичные для ее душевного мира черты. Все то, что художник подмечает в Бакуниной, которую долго и близко знал, было далеко не так заметно для окружающих, но составляло действительные особенности ее внутреннего склада.

Помещица Бакунина — светская пустая львица Мнишек. Так сложилась легенда этих портретов, так стало привычным их воспринимать, не всматриваясь, не видя. Холодный жесткий блеск атласа, отсветы шелковых кружев, пышная пудренная прическа целиком поглотили внимание зрителей в Урсуле Мнишек, сложившись в непроверяемое, заранее заданное впечатление кукольности, душевной пустоты, внешней эффектности, за которой не стоит никаких человеческих чувств. А

между тем лицо молодой женщины говорит совсем о другом. Ее тронутый горечью и вместе с тем насмешливо-внимательный взгляд свидетельствует, скорее, о наблюдательности, умении видеть то, что происходит вокруг нее. Она не собирается нравиться, не хочет казаться красивой, как Анна Давиа. В ней есть, скорее, то пренебрежение к внешним формам кокетства, о которых писал Пушкин: «Его не терпит высший свет».

Племянница последнего польского короля Станислава-Августа, Урсула, урожденная Замойская, обладала общей для них обоих увлеченностью искусством, литературой. Ее написанные превосходным языком, ироничные и полные блестящих портретных характеристик мемуары говорят о заметном литературном даровании и интересах, выходящих далеко за пределы того, чем должна ограничиваться светская красавица. Урсула оказывается в Петербурге в 1782 году вместе со своим супругом, литовским коронным маршалом графом Михаилом Мнишком, представляется при дворе, беседует с Екатериной и выносит самое нелестное мнение об актерстве и неискренности русской самодержицы. По всей вероятности, заказ на портрет рождается под влиянием Безбородко, лично принимавшего Мнишковых и опекавшего их во время пребывания в России. А определение ее Левицким — что ж, графиня Урсула отличалась сильным и достаточно жестким характером, умением подчинять окружающих своей воле, особенно в вопросах политических, которыми с увлечением занималась всю жизнь. Она была этим обязана своему редкому искусству остроумной, темпераментной и начитанной собеседницы — настоящей женщины XVIII века, как она видится современникам. И художник не увлекается ею так, как смолянками или Львовой, но он словно разгадывает ее внимательно и чуть-чуть отстраненно.

После того множества официальных заказов, которыми заполнены для Левицкого 70-е годы, на рубеже нового десятилетия он начинает уделять гораздо больше внимания кругу лично связанных с ним людей. В это дружеское окружение художника входят оба брата Бакунины, но и резко отличные от них Полторацкие. Сам Марк Полторацкий началом своей придворной карьеры относится еще к елизаветинскому царствованию. Сын украинского священника, он отбирается для придворного хора, получает поддержку самого А. Г. Разумовского и уже в 1758 году числится уставщиком — руководителем певчих. Трудно сказать, к какому времени относится его знакомство с Левицким, во всяком случае, в 1770 году он, по просьбе художника, принимает в состав своего хора двух малолетних привезенных из Малороссии певчих — Дмитрия и Николая

Левицких. Спустя восемь лет при очередной проверке певчих оба Левицких признаются «спавшими с голоса». Дмитрий просто отчисляется — отметки об устройстве его последующей судьбы нет, зато Николай, по собственному желанию, получает направление для обучения в Морском шляхетном Черноморском кадетском корпусе, откуда выходит инженером. Речь шла о родственниках художника — генеалогическая таблица Левицких в нынешнем своем виде нуждается в самой тщательной и критической переработке, — скорее всего, о племянниках. Кстати, морским офицером становится по выбору Левицкого и его младший брат, Павел.

Такая помощь со стороны Полторацкого свидетельствует о том, что прославленный уставщик придворного хора достаточно хорошо знал Левицкого, тем более, что музыканта вообще отличала редкая расчетливость в устройстве собственной карьеры. По отзыву Гельбига, будучи в среде императорских певчих, «он отыскал тайные ходы, чтобы выскочить в люди. Елизавета подарила ему значительные поместья». В одном из таких поместий — Грузине под Торжком — Полторацкие принимали в 1785 году, и притом очень неудачно, проезжавшую из одной столицы в другую императрицу. Екатерина нехотя приняла предложение, но всем своим поведением постаралась выказать хозяевам неудовольствие, отказавшись даже сесть у них за стол.

Левицкий и не пытается скрыть тяжелый и властный характер Полторацкого. Крупные грубоватые черты его лица не смягчены и тенью улыбки. Тяжелый взгляд обращен на зрителей равнодушно и пренебрежительно. Простота не отмеченного никакими государственными наградами камзола подчеркивает скульптурную лепку головы.

Внутренне близка своему мужу и А. А. Полторацкая. Парадное сильно декольтированное платье, пышная прическа с замысловато выющимся по плечу локоном не смягчают сурового выражения лица человека, лишенного простоты и сердечности. И даже условная схема парадного портрета перестает восприниматься при этой очень определенной и выразительной человеческой характеристике.

Между тем отношения Левицкого с Полторацкими никогда не были просто деловыми или формальными. Художника влекла к Полторацкому любовь к музыке. Среди его друзей со временем окажется и вошедший в кружок Львова талантливейший композитор Яков Козловский, сочинявший торжественные, пользовавшиеся огромной популярностью полонезы, в частности на слова Державина — «Слався сим, Екатерина», «Гром победы

раздавайся». И это Левицкий деятельно поддерживает идею обучения всех воспитанников Академии художеств инструментальной музыке. Каждый из ее выпускников должен был овладеть игрой по меньшей мере на двух музыкальных инструментах. Концерты, исполнявшиеся ими в дни академических торжеств, славились в Петербурге и всегда привлекали множество слушателей. Левицкий убежден, что музыка нужна для развития в будущем художнике творческого начала: чем шире его представления о всех существующих видах искусства, тем большие возможности откроются перед ним и в живописи.

Но все же основные связи художника лежат в литературном мире. Об этом говорит то, как много и с какой внутренней отдачей он пишет писателей своих лет. Это один из самых обаятельных по внутренней характеристике портрет кисти Левицкого — Иван Михайлович Долгоруков, черноглазый некрасивый мальчик с кирасой в мундире Семеновского полка. Долгорукова, как и Львова в раннем портрете, здесь можно только предвидеть. Он станет исключительно популярным при жизни поэтом, одаренным актером любительской сцены, автором интереснейших воспоминаний «Капище моего сердца». Пока у мальчика лишь собственные, да и то не слишком определившиеся душевные качества и романтический ореол внука знаменитой Натальи Борисовны Долгоруковой, которой посвятил одну из своих «Дум» Рылеев и воспел в посвященной ей поэме Козлов. Это она шестнадцатилетней девочкой последовала сразу после венчания в «жестокую ссылку» вместе с мужем, бывшим любимцем Петра II, родила в Березове отца поэта и там же лишилась всех родных.

У Ивана Долгорукова чрезвычайно независимый нрав и умение смеяться над собой. Он удивительно некрасив, и товарищи не поскупились на прозвища для него «Губан», «Балкон» за огромную нижнюю губу. Долгоруков отвечает на прозвища стихами:

«Натура маску мне прескверну отпустила,  
А нижню челюсть так запасну припустила,  
Что можно из нее, по нужде, так сказать,  
В убыток не входя, другому две стачать.  
Глаз пара пребольших, да под носом не вижу,  
То есть я близорук: лорнета ненавижу!»

Но эти черты никак не бросаются в глаза в портрете Левицкого. Художник очень бережно пишет лицо юноши с его

сложной и богатой внутренней жизнью, той раскрытостью внешним впечатлениям и вместе с тем независимостью в отношении к жизни, которые здесь говорят о складе характера, позволившего Долгорукову со временем сказать о своих сочинениях:

«Угоден — пусть меня читают,  
Противен — пусть в огонь бросают:  
Трубы похвальной не ищу».

Портрет написан сразу по приезде Долгорукова в Петербург, куда он перевелся из Московского полка. Мальчик приезжает один, без оставшихся в Москве родителей, и то, что он оказывается в мастерской именно Левицкого, говорит об определенной среде, с которой он был связан. Очень скоро Долгоруков будет привлечен к «малому двору», то есть к окружению Павла, в котором и остается до 1791 года, когда Екатерина находит необходимым его удалить, и Долгоруков получает назначение в далекую Пензу. Впрочем, Павел не вспомнил о нем, придя к власти, и очередное служебное перемещение, последовавшее при Александре I, — губернатором во Владимир — так и не вернуло чету Долгоруковых в столицу. Сохранились указания, что Левицкий писал и жену писателя Евгению Смирную, больше известную в обществе под именем Нины после удачно сыгранной ею роли в спектакле «Нина, или Сумасшедшая от любви».

Н. И. Дмитриев на портрете Левицкого много старше мальчика Долгорукова, но внутренне эти портреты родственны между собой. В обоих художник пишет будущих, еще не состоявшихся литераторов, одаренность которых он угадывает и умеет передать. Еще только станет писать стихи Долгоруков, еще только сделал первые опыты в литературе и все их уничтожил Дмитриев. Но он дружен с Державиным, и эта внутренняя нить заставляет художника внимательнее приглядеться к новому члену привычного для него кружка друзей. Дмитриев, как и близкий ему Н. М. Карамзин, начинает с переводов с французского. Но портрет, по всей вероятности, написан после первого литературного успеха поэта, очень шумного и сразу же сделавшего имя будущего баснописца широко известным читающей публике, — это опубликованные в «Московском журнале» Карамзина в 1791 году песня «Стонет сизый голубочек» и сказка «Модная жена». Три года спустя появится и «Чужой толк».

«Под римской тогою наружности холодной,  
Он с любящей душой ум острый и свободный  
Соединял: в своих он мнениях был упрям,  
Но и простор давать любил чужим речам».

Эти строки П. А. Вяземского относятся к старику Дмитриеву, но это тот же характер, который рисует и Левицкий. Остроумный, колкий, вспыльчивый, увлеченный спорщик, далекий от малейших проблесков сентиментальности в личной жизни — другое дело его лирические стихи, в большей своей части превратившиеся в чувствительные романсы, повсюду распевавшиеся, ставшие буквально народными, — Дмитриев увлечен не собой и своими точками зрения. Он весь в желании доказать и собственную правоту и услышать возражения собеседника. Дмитриев умеет ценить товарищей своей молодости в литературе, но отдает должное и тем, кто придет в следующих поколениях — от Пушкина, Лермонтова до Гоголя. Левицкий находит для Дмитриева энергичный поворот, нарочито резкое движение откинутой назад головы, ощущение пружины напрягшегося тела — они также характерны для кипучего, неукротимого нрава Дмитриева, как и открытый искрящийся иронией взгляд удивительно ярких синих глаз. И это образное решение подчеркивается и усиливается общим цветовым решением портрета в холодных голубоватых тонах.

Но и юный Долгоруков и Дмитриев связаны с А. В. Храповицким, которого Левицкий пишет в 1781 году. Посвоему Храповицкий в это время тоже еще «будущий». Правда, за его плечами служба, удачно начатая у поддержавшего его Кириллы Разумовского. Он успел перейти в Сенат, но ему бесконечно далеко до той роли и влияния в придворных кругах, которые принесет со временем должность личного секретаря Екатерины и помощника императрицы в ее литературных увлечениях. Храповицкому симпатизируют Завадовский и Безбородко, через которых у него возникает знакомство и с художником. Но у него есть и определенный круг воззрений, на почве которых простое знакомство переходит в дружбу.

Храповицкий наделен незаурядными литературными способностями, с успехом занимается переводами, пишет тексты для вошедших в моду «русских песен». В этом они близки с братом, но в деятельности менее осмотнительного, зато и менее преуспевшего в жизни Михайлы Васильевича роднившие братьев убеждения проявляются гораздо явственнее. Михайла Храповицкий открыто заявляет себя врагом крепостничества и

выступает по поводу каждой видимости его смягчения с восторженными одами, вроде «Мыслей по поводу учреждения вольных землепашцев в России» (1801) или «Оды на достопамятное в России постановление о состоянии свободных хлебопашцев высочайшим императора Александра I указом февраля в 20-й день 1803 года». И это не были риторические восторги. Михайла Храповицкий отпустил на волю своих собственных крепостных, за что благодарные крестьяне воздвигли ему крайне раздражавший правительство памятник. Александр Храповицкий рано отойдет от подобных крайностей, но склонность к законности и ограничению самодержавия останутся существом его убеждений. Стесненный в большом обществе, в кругу друзей он отличается живостью, остроумием, красноречием, великолепной эрудицией власти изобразительных искусств и литературы.

В своих воспоминаниях И. И. Дмитриев напишет о нем, что после службы «остальное же время посвящал он любимым своим занятиям: любовался антиками своими, изящным собранием эстампов, библиотекою; читал старое и новое, переводил лучшие места из французских поэтов, и от себя писал стихи, только уж не для публики, а для своих приятелей... Он сочинял легко, плавно и замысловато, а писал и начерно так четко и красиво, что никогда не нужно ему было рукопись свою перебеливать. Храповицкий был в обществе утороплен и застенчив, но перед всеми учтив и ласков: с друзьями ж своими жив, остр и любезен, говорил с точностью, складно и скоро». И для этого характера Левицкий находит совершенно точное цветовое решение — звучное, «весеннее» сочетание коричневатого-желтого камзола с голубым бархатным воротником, орденской ленты, веселого шитого узора жилета и румяного лица. И еще одна деталь из жизни Храповицкого, несомненно существенная для характеристики его взглядов особенно в ранние годы, — Радищев был обязан своими первыми уроками русского языка именно Храповицкому.

...Пергаментное старческое лицо в ореоле все еще густых седых волос. Высокий лысеющий лоб. Разлет сильных бровей. Мясистый нос над крупными губами и пытливо-строгий, «пронзительный» взгляд слезящихся и все еще не потерявших яркости глаз. Сочетание внутренней напряженности, настороженности, недоверия и непонятной требовательности. В этом человеке нет ни успокоенности, которую часто приносит с собой старость, ни мягкости, которая неотделима от груза лет. Бремя прожитой жизни — здесь, скорее, право на суд, приговор. Ни один из портретов Левицкого не вызывал стольких восторгов,

так часто не выставлялся в России и за рубежом, не воспроизводился, как этот, фигурировавший под названием «Портрета отца художника».

Оснований для подобного названия не существовало. Во всяком случае, документальных — разве что почти ни в чем не оправдавшие себя в отношении Левицкого семейные предания и прямая ассоциативная связь: был же отец художника священником. Тот факт, что Григорий Левицкий умер десятью годами раньше, в расчет не принимался. Считалось само собой разумеющимся, что художник мог написать близкого ему человека и по памяти, и спустя так много лет — срок, существенно увеличенный тем, что Левицкий долгое время по выезде с Украины не мог побывать в родных местах.

И все же сомнения в последнее время взяли верх. Портрет отца превратился в портрет неизвестного священника. По-прежнему осталось вполне понятное восхищение перед тем удивительным мастерством, с каким он написан. И он неповторим в творчестве художника. Это та внутренняя близость с портретируемым, то душевное его понимание, которые легли в основу всех лучших портретных холстов мастера. Даже сам по себе эффект «рембрандтовского», как охотно говорили в прошлом веке, освещения использован Левицким единственный раз. Кем же мог быть этот человек для художника?

Прежде всего 1779 год, которым датирован портрет, — он имел особое значение в жизни Левицкого. Завязавшиеся отношения с Н. И. Новиковым неожиданно прерываются. Новиков принимает предложение М. М. Хераскова взять в аренду типографию Московского университета и заняться издательским делом в Москве, подальше от докучливого надзора императрицы. Тем самым если и не прерывались, то существенно осложнились связи просветителя с Петербургом, столичными друзьями и в том числе с Левицким. А ведь влияние Новикова, так называемых «мартинистов» уже сказывается на жизни художника.

Если Левицкий писал в это время портрет кого-то из своих родственников-священников, то почему после смерти художника он не остался в руках семьи? Более того — история холста позволяет установить, что еще при жизни Левицкого портрет попадает в собрание Ф. И. Прянишникова, чья богатая коллекция живописи была впоследствии передана в Румянцевский музей, а оттуда в Третьяковскую галерею — прямой и легко прослеживаемый путь. Портрет священника находится в руках Прянишникова еще в то время, когда он не был захвачен идеей собирательства, но становится секретарем масонской ложи А. Ф. Лабзина «Умирающий Сфинкс», членами которой состояли

и сам Новиков и Левицкий. Связи Прянишникова с «мартинистами» носили очень глубокий характер. Друг и последователь Новикова, Прянишников даже женат на воспитаннице родной племянницы Хераскова. Мать последней, А. П. Хвостова, известная в свое время писательница, была не менее известной «мартинисткой», так что после запрещения Александром I такого рода деятельности оказалась в числе высланных из Петербурга. И здесь невольно возникает вопрос: отдавал ли Прянишников должное редкому по мастерству холсту Левицкого, или в равной мере дорожил им как изображением одного из приверженных новиковским идеям священников, чье имя в условиях гонений на «мартинистов» представлялось необходимым скрыть? И этот же портрет липший раз говорил о том, какой круг друзей и близких по взглядам людей складывается вокруг портретиста к концу семидесятых годов.

Заказчики — с ними неизбежно приходилось сталкиваться каждому портретисту, но только у Левицкого это понятие так часто переплетается с понятием единомышленников. Это та совершенно определенная среда, где общность взглядов объединяла людей в гораздо большей степени, чем их происхождение и положение на социальной лестнице. Безвестный (казалось бы!) священник может оказаться рядом с Безбородко, юным И. М. Долгоруковым, но и с Я. Е. Сиверсом. Один из видных вельмож и государственных администраторов екатерининского времени, Сиверс, однако, не укладывается в формулу идеального царедворца и чиновника. Правда, он относится к новоиспеченной аристократии, которой служба при личных императорских комнатах давала сказочные богатства и пышнейшие звания безо всякого происхождения. Дед Я. Е. Сиверса начал свою карьеру при Елизавете Петровне с форејтора, зато сумел подружиться с всеильными Разумовскими, и племянник вступил на государственную службу под той же счастливой звездой. К тому же личный и многолетний друг Кириллы Разумовского, он поступает в Коллегию иностранных дел, служит при русских посольствах в Копенгагене в Лондоне, а с 1764 года становится новгородским губернатором, с 1776 года губернатором Псковским, Тверским и Новгородским.

Но у стремительно поднимающегося по служебной лестнице идеального чиновника есть свои странности. Сиверс не только живо сочувствует «мартинистам», но и деятельно добивается реального ослабления «ига рабства» в применении крепостного права и, вызвав тем острейшее недовольство императрицы, в 1781 году отстраняется ото всякой государственной службы. Он из тех, кто не мечтает, а действует, не строит воздушные замки, а

старается найти практическую реализацию каждой идеи, пусть даже в самом ограниченном ее варианте. И значит, еще одна ниточка тянется для Левицкого к человеку, идеи которого и общение с которым определили все последующие годы его жизни, — к Н. И. Новикову.

Искусство портрета — оно только тогда приобретало для Левицкого всю свою полноту и завершенность, когда художник получал возможность передать в своей модели всю полноту собственных мыслей, убеждений, свое представление о душевном мире совершенного человека.

# ЧИТАЕМ ВОЛЬТЕРА, НЕГОДУЕМ НА ПАВЛА...

*В то время существовали в России люди, известные под именем мартинистов. Мы еще застали несколько стариков, принадлежавших этому полуполитическому, полурелигиозному обществу. Странная смесь мистической набожности и философского вольнодумства, бескорыстная любовь к просвещению, практическая филантропия ярко отличали их от поколения, которому они принадлежали.*

*А. С. Пушкин*

*Вот уже четвертый год я не только не получаю за труды мои, но и за издержки мои никакой уплаты, будучи в самых горьких обстоятельствах...*

*Д. Г. Левицкий*

*А. А. Безбородко. 1791*

Как недавно еще ничто не предвещало такого конца! 25 января 1780 года Совет Академии художеств за недостаточностью числа присутствующих членов определяет Левицкому присутствовать на своих собраниях одновременно с профессором исторической скульптуры Ф. Гордеевым, и это решение поддержано Бецким. 4 августа 1782 года «протчим не в пример» художник награждается двойным окладом «в рассуждении его долговременной службы и по классу его оказанной пользы» решением академического Совета. А ровно через пять лет, 1 августа 1787 года, следует личное прошение Левицкого об отставке по болезни и полной физической немощи, и уже на следующий день тот же Совет удовлетворяет его — редкая при существовавших бюрократических препонах поспешность.

Положим, Левицкий действительно заболел (за месяц до отставки никакие документы не свидетельствовали о его

недомоганиях — художник брал один заказ за другим) и, не дожидаясь исхода болезни, почему-то заторопился уйти в отставку. Но тогда чем объяснить все те меры и способы ущемления его законных прав, к которым прибегает и академическое начальство и вчерашний покровитель А. А. Безбородко? Руководитель одного из ведущих академических классов, член Совета, после семнадцати лет самого успешного преподавания получает худшую из всех возможных в Академии форм обеспечения, наравне с канцеляристами и вдовами технических служащих, — пенсию в размере половинного оклада. Существование на двести рублей в год с семьей, предполагая невозможность частных заказов, означало плохо прикрытую нужду.

Дирекция Академии не забывает урезать заработок художника и в отношении уже выполненных работ. В журнале директорских определений за 1788 год появляется запись: «За писанные для Академии художеств два портрета почетных любителей за первой его высочества государя цесаревича и великого князя Павла Петровича 50 рублей. За второй его светлости князя Григория Александровича Потемкина Таврического 25 рублей. Итого 75 рублей господину Академику и Советнику Дмитрию Григорьевичу Левицкому выдать». Полное перечисление титулов художника в противопоставлении с ничтожно малыми суммами само по себе говорило о том, как резко и неотвратно изменилось положение Левицкого.

Дирекция уверена, что оспаривать ее издевательской оценки художник не будет (не сможет?). Недаром вчерашний его патрон Безбородко и вовсе откажется оплачивать законченные для него заказы. Еще в 1787 году Левицкий выполнил заказанный Безбородко портрет Екатерины — 27 ноября 1790 года он денег еще не получил. Не получает он их и в апреле следующего года. Безбородко проводил заказ через Кабинет и теперь явно не хочет, чтобы имя художника всплывало в платежных ведомостях, а Академия, в отличие от спора с Дебрессаном, и не думает встать на защиту прав Левицкого. Совсем непросто независимому нравом портретисту заставить себя написать: «Сиятельнейший граф, милостивый государь, все мастеровые и художники получали, а другие получают оплату за труды свои, один только я забыт милостию вашего графского сиятельства. Вот уже четвертый год как я не только не получаю за труды свои, но и за издержки мои никакой уплаты, будучи в самых горьких обстоятельствах при старости моей, и всего только за работу мою, по поданным к вашему сиятельству щетам, следует получить 2000 рублей. Заступите, сиятельнейший граф, своим покровительством

человека, который служил и служить вашему сиятельству за честь почитает». Две тысячи рублей — десять лет отныне назначенного пенсионера.

Левицкий не преувеличивает. До 1776 года связанные с двором заказы исходили в основном от Бецкого, затем от Завадовского, но с начала восьмидесятых годов исключительно от Безбородко. Но при новых обстоятельствах последняя фраза письма явно неуместна. Безбородко не станет пользоваться услугами художника, может быть, «подозрительного», скорее крамольного, иначе мгновенно изменившееся отношение к живописцу вряд ли удастся объяснить. А что касается сочувствия или совести Безбородко, то остается вспомнить слова дольше и ближе всех знавшего его Семена Воронцова. В интригах при дворе Безбородко умел многие годы противостоять самому Потемкину — это ли не высший аттестат его жизненных принципов.

И еще одна подробность отставки художника. Совету достаточно одного дня, чтобы ее принять, но вот окончательная резолюция президента оттягивается без малого на год. Лишь в мае 1788 года следует распоряжение Бецкого отставку принять и «на место уволенного от Академии господина Советника Дмитрия Григорьевича Левицкого для обучения живописного портретного класса вступить господину назначенному (всего лишь!) Степану Семеновичу Щукину...».

Ученик. Один из лучших. Занимавшийся под руководством Левицкого с первого и до последнего дня в стенах Академии. Для Левицкого всегда стояла на первом месте благодарность тем, кто учил, помог пусть даже отдельными советами, пусть совместной работой. Портреты Козлова и Антропова в качестве академических программ — даже такая возможность используется для того, чтобы оставить в стенах Академии имена мастеров. Если сам Левицкий еще в 1769 году напишет портрет Козлова и его жены, то в 1786 году на вершине официального признания он предложит портрет Козлова в качестве программы на звание академика живописи портретной Л. Миропольскому.

Щукин так не поступил. Может быть, не смог? Но ничто не говорит о том, чтобы подобная попытка была им когда бы то ни было сделана. Все в практике портретного класса выглядит так, будто именно с него, с Щукина, класс и начал свое существование.

Но все-таки — с чем же была связана затяжка? Надеялся ли Бецкой задержать художника, или наоборот — кто-то задерживал руку Бецкого от последней решающей подписи в надежде изменить создавшееся положение? И кстати, о роли Бецкого. Как разительно отличается она от того, как стало принятым ее

представлять. Бецкой — президент и единовластный правитель Академии художеств, а между тем недовольство им Екатерины приводит к тому, что с начала фавора Завадовского, то есть с 1776 года, Завадовский становится неизменным посредником в их отношениях, которыми императрица все более откровенно тяготится.

С 1782 года Завадовский возвращается в столицу хотя и не в прежнем своем качестве, но отныне все распоряжения императрицы по ведомству Бецкого передаются только через него. С этого же года Бецкой перестает получать награды, больше того — приглашения во дворец (но кому же в таком случае обязан повышением своего оклада «протчим не в пример» Левицкий?). Чтобы сохранить за собой хотя бы номинальное положение, Бецкой готов клясться Завадовскому, которого не выносил, в вечной дружбе и верности: разве не стоят высокие должности и унижений и откровенной лжи! Бецкой твердит своему неожиданному опекуну об «отличной любви» к нему. «Сие я сам знаю, — отвечает Завадовский, — а только того не ведаю, за что вы меня ненавидели?» — «Сие было не от сердца, а пар политик (из соображений дипломатических)», — ничтоже сумняшеся, отвечает президент.

Завадовский, по поручению Екатерины и вопреки отчаянному сопротивлению Бецкого, осуществляет в 1783 году реформу Смольного института, в системе которого вводится новая административная должность помощницы начальницы. Эту должность занимает генеральша А. Ф. Монахтина, и тогда же Левицкий пишет ее портрет. Восторги же по поводу воспитанниц института становятся теперь ненужными, как и их новые портреты.

Но ведь не исключено, что затяжка была связана с какой-то предысторией вопроса, с ситуацией, начавшей складываться много раньше разразившейся грозы.

Когда все началось? С появлением «Екатерины-Законодательницы» и вызванного ею чрезмерного энтузиазма зрителей, усматривавших в картине именно то, что хотел, но чего не должен был хотеть показывать художник. Впервые произведение портретиста воспринимается в своем гражданском звучании наравне с полотнами мастеров исторической живописи.

Или началом стал 1784 год, когда при дворе разражается, тщательно, впрочем, скрываемый от посторонних, скандал, связанный с постоянными покровителями Левицкого Воронцовыми? Племянница Е. Р. Дашковой, Елизавета Петровна Дивова, вместе с братьями Бутурлиными и широким кругом других родственников оказывается, и притом с полным

основанием, заподозренной в сочинении снабженного карикатурами памфлета на любимцев Екатерины и самую императрицу. Если Екатерина и допускает в свой просвещенный век сатиру, то, пожалуй, только вышедшую из-под собственного пера. Дивова с мужем, Воронцовы, Бутурлины немедленно высылаются из столицы. С 1801 года Дивова окажется в Париже и не где-нибудь — при дворе первого консула, сдружится с самыми известными просвещенными женщинами Франции — мадам Талейран, Жюно, Рекамье. Постоянная гостя Мальмезона станет ближайшей подругой и императрицы Жозефины.

Или первыми грозowymi раскатами прозвучал 1785 год, когда начинает определяться «дело» Н. И. Новикова. Годом раньше Комиссия народных училищ предъявляет ему претензии за перепечатку нескольких учебников. Подтвердить невиновность Новикова мог бы предложивший ему эту перепечатку московский главнокомандующий Захар Чернышев — речь шла о возможно более широком распространении и удешевлении книг, тогда как сам издатель не получал на этом никакой прибыли, — но З. Г. Чернышев только что скончался, и Новиков вынужден выплатить огромную компенсацию, которая должна подорвать финансовую основу его деятельности. Когда эта цель остается недостигнутой, в 1785 году назначается полная ревизия издательской деятельности Новикова, а сам он подвергается испытанию в «прочности веры», которое проводит по личному поручению императрицы митрополит Филарет. И даже Филарет не сознает, что его благожелательный в конечном счете отзыв ничего не может изменить в линии, намеченной правительством Екатерины. Новикова необходимо обезвредить, лишить возможности деятельности и сделать это в пример другим, не останавливаясь ни перед какими мерами жестокости, не соотносясь ни с какими законами. И хотя в марте 1786 года Новиков получает разрешение продолжать торговлю книгами, но часть из них изъята и на издателя уже лежит клеймо неблагонадежности.

А чиновники все еще не понимают желаний самодержицы, хотя она столько раз под разными предлогами указывает на необходимость лишить упрямого «мартиниста» хотя бы типографии, не понимают, что следствие все равно состоится. Что же касается Левицкого, то ни для кого не секрет его дружба с Новиковым и близость со всем окружением издателя, тянувшиеся с начала 1760-х годов связи с московскими «мартинистами». Но теперь игра в вольтерьянство для Екатерины подошла к концу, и она без колебаний применяет всю силу самодержавной власти против той «смуты рассуждений и мнимого здравого смысла»,

которую насаждает Новиков со своими единомышленниками. Екатерина великолепно сознает, какова их роль в возникновении все более и более осязаемого и дающего о себе знать общественного мнения.

Подозрение в политической неблагонадежности — его круги все шире и шире расходятся, а страх перед «мартинистами» достигает апогея, когда в 1787 году они делают попытку непосредственно связаться (а может быть, и устанавливают этот контакт) с «малым двором» — Павлом. Это ли не сигнал для перехода к самым решительным действиям, особенно в отношении тех, кто расположился в непосредственной близости от дворца и наиболее влиятельных политических игроков и фрондёров. Безбородко фрондирует. Это несомненно. Он не хочет выделяться из общих тенденций либерально настроенного дворянства, во всяком случае, противостоять ему — это тоже так. И пытаясь смягчить и повернуть на другие рельсы подозрительность Екатерины в отношении Новикова и его окружения, не думает ли он при этом и о себе, о собственной безопасности? Достаточно императорскому гневу накопиться, а Безбородко уяснить себе, насколько серьезна позиция Екатерины в этом вопросе, как он отступает от всех тех, кто был связан непосредственно и с главным «мартинистом» и со всем «мартинистским» делом.

Наконец, именно 1787 год ознаменовывается для Левицкого событиями, затронувшими самым непосредственным образом его преподавательскую деятельность и положение в Академии художеств. Речь шла о «потемкинских деревнях» и путешествии Екатерины в Тавриду.

В начале 1787 года из Петербурга выехал грандиозный кортеж — сама Екатерина в окружении своего двора и дипломатического корпуса. Желание увидеть недавно обретенные Российской империей земли, узнать их особенности, масштабы, потребности. Нет, такой любознательностью Екатерина не отличалась никогда. По собственному признанию, ее вполне удовлетворяют словесные описания и рисованные планы. Зато политическая демонстрация — об этом в Петербурге думают не первый год.

Отношения с Османской Портой продолжают ухудшаться. Турецкая война висит в воздухе. Надо продемонстрировать расцвет государства, его успехи, силу и будущим врагам и возможным союзникам. Возможным — потому что их еще предстоит убедить. Отсюда царские почести, оказанные послам Франции и Англии, которых приглашают участвовать в поездке. Отсюда заранее намеченная встреча с австрийским императором Иосифом II и

согласие дать по дороге аудиенцию Станиславу-Августу Понятовскому. Екатерина уже не играет в нежную дружбу с теряющим былую силу польским королем, но все же в большом дипломатическом розыгрыше лишний монарх может пригодиться.

Впрочем, внешне все выглядит совсем иначе. Идут усиленные разговоры о необходимости проверить состояние новых земель — Екатерина всегда умела слыть рачительной хозяйкой. Дать возможность подданным увидеть обожаемую монархиню — Екатерина просто не вправе лишить их такого законного счастья. И даже — кто бы мог подумать! — подвергнуть ревизии наместника Новороссии всесильного Потемкина. Якобы до императрицы дошли наконец о нем неблагоприятные слухи. Якобы наконец-то стало истощаться ее многомилостивое терпение. А если европейские дворы и не склонны верить во все это — их дело. Камуфляж — неизбежная дань дипломатическим условностям — им хорошо знаком и понятен.

И Новороссия поражает участников поездки порядком, благоустроенностью, размахом строительства — уже законченного! — цветущими городами и селами — уже существующими! Что там успехи в освоении нового. Никакого сравнения со старыми, коренными землями Российской империи! Да что говорить, когда едва не опальный, по слухам, князь Потемкин за несравненные свои заслуги в управлении землями здесь же, на обратном пути, получает знаменательный титул Таврического и в честь него выбивается медаль. «А твои собственные чувства и мысли тем наипаче милы мне, что я тебя и службу твою, исходящую из чистого усердия, весьма весьма люблю и сам ты бесценной» — строки из письма Екатерины «светлейшему», наспех набросанные перед возвращением в Петербург.

«Как будто какими-то чарами умел он преодолевать все возможные препятствия, побеждать природу, сокращать расстояния, скрывать недостатки, обманывать зрение там, где были лишь однообразно песчаные равнины, дать пищу уму на пространстве долгого пути и придать вид жизни степям и пустыням». Очевидцы не слишком заблуждались. Кто-то останавливал коляску в неполюженном месте и выходил на непредусмотренную никакими планами прогулку. Кто-то, проснувшись ни свет, ни заря, оказывался на палубе галеры до появления на берегах обещанных чудес. Кто-то и вовсе, отстав от кортежа, пускался в путь рядом, чуть в стороне. И другой очевидец записывает: «Города, деревни, усадьбы, а иногда простые хижины были так изукрашены цветами, расписанными декорациями и триумфальными воротами, что вид их обманывал

взор, и они представлялись какими-то дивными городами, волшебными созданными замками, великолепными садами.

Определения свидетелей не нуждались в уточнениях: «чары», «декорации» и, значит, исполнители. Потемкину в своем «секрете» без них было не обойтись, но они-то и оставались главной и на протяжении почти двухсот лет неразрешимой загадкой: ни имен, ни самого факта их существования не удавалось установить. Обвинения против «светлейшего», как и утверждения очевидцев оставались одинаково голословными. Тем не менее разгадка существовала и, как оказалось, была связана с Академией художеств.

За год до крымской поездки, в сугубо личном письме Потемкин просит президента немедленно прислать ему большую группу художников. Бецкой и не думает обращаться к помощи подведомственных ему академистов. В этом отношении существовал строжайший запрет императрицы, соблюдению которого Екатерина придавала совершенно исключительное значение: академисты должны были только учиться. Другой, окружной путь обеспечивает президенту и «светлейшему» более надежную тайну. Президент повторяет от своего имени просьбу в Канцелярии от строений. Делопроизводство фиксирует, что большая группа живописцев действительно направляется в распоряжение Бецкого. Как он использует их, администрация Канцелярии не обязана ни знать, ни отмечать.

Потемкину и его помощнику не нужно много времени, чтобы убедиться, как недостаточна эта поддержка. Почти сразу по приезде художников. Бецкой сразу же отвечает — Потемкин не тот человек, новой аналогичной просьбой: нужны художники, много, очень много художников. Бецкой сразу же отвечает — Потемкин не тот человек, с просьбами которого можно медлить, да и президент рассчитывает обойти докучливый надзор ненавистного Завадовского. Факт ответа делопроизводством отмечен, факт отписки — копия в архивах отсутствует. Во всяком случае, его содержание и принятые Бецким меры полностью удовлетворили «светлейшего»: никаких просьб о художниках больше не повторялось.

Выпуски в Академии после пятнадцатилетнего курса обучения происходили раз в три года. И Потемкин еще до установления точных сроков крымской поездки обращался к Бецкому за содействием: уже тогда ему нужны были художники. У Академии всегдашние хлопоты с устройством своих питомцев — первые шаги вольнопрактикующего мастера без заказчика и заказов всегда трудны, — и предложение «светлейшего» принять к себе на службу большую их группу было бы встречено

академической администрацией восторженно. Тем не менее формально администрация не узнает ни о чем. Своеобразная сделка между «командиром» Новороссии и президентом, против которой, конечно же, стали бы интриговать и Безбородко и Завадовский, совершается на личной почве, безо всякой огласки. Причем Бецкой выбирает не случайных, а лично ему обязанных своей подготовкой учеников. Это либо дети подчиненных президента, либо прямые его пенсионеры, то есть учившиеся на его средства. От них скорее, чем от кого бы то ни было другого, можно было ждать полного подчинения и необходимого молчания.

В первом «потаенном списке» находятся «живописцы зверей и птиц», пейзажисты и воспитанники Левицкого — портретисты, как, например, «краскотера Академии художеств сын» Андрей Егорович Емельянов. Все они не претендуют на золотые медали — медалистов, получающих вместе с отличием право на шестилетнюю заграничную поездку, и так не удалось бы скрыть, — но они лучшие после будущих пенсионеров, чьи работы и сегодня можно найти в музейных фондах.

Та же картина повторяется и в 1787 году. Только теперь за отсутствием времени для работ Бецкой умудряется переправить к Потемкину будущих выпускников Академии почти всех специальностей. Там будет видно, какой ценой или способом удастся добиться молчания. Ни Бецкой, ни Потемкин не сомневались, что удастся.

Действительно, все выпускники 1787 года, работавшие в Новороссии, так и остаются на службе у Потемкина — род неволи, которой почти невозможно было не подчиниться. Их искусство больше не нужно «светлейшему», но здесь он не жалеет денег на идущее впустую жалованье. А непокорство может привести начинающих безвестных художников к конфликту не только с Потемкиным. События покажут, что к сохранению «секрета» не останется безразличной и сама императрица.

«Потемкинские деревни» существовали. Спустя двести лет нарицательное понятие стало документально установленным историческим фактом. Но вот современники — насколько обманул их и обманул ли вообще потемкинский театр?

Непосредственное окружение Екатерины. Супруга коронного гетмана Польского русского генерал-аншефа, Александра Браницкая, малограмотная, без памяти влюбленная в дядю племянница Потемкина. Принц де Линь — при всей звучности своего титула подобострастный, хотя и в рамках придворной благопристойности, искатель расположения Екатерины. Иосиф де Рибас — муж побочной дочери президента Академии, сумевший

за время крымской поездки сойтись с Потемкиным. Еще один принц — Карл Нассау-Зинген, прославившийся по всей Европе искатель приключений и богатств, наглый и удачливый дуэлянт. Сомнительность его репутации не мешает Потемкину пригласить его к себе, представить Екатерине, добиться приема Нассау-Зингена на русскую службу начальником гребной флотилии русского флота на Черном море. Метаморфоза, случившаяся во время крымской поездки.

И полная противоположность предыдущим — В. П. Кочубей. Известный своими либеральными убеждениями, он станет со временем одним из «молодых друзей» Александра I, впрочем сумевшим удержаться и при Аракчееве и при Николае I. В. П. Кочубей не скрывает, что считает крепостное право «гигантским злом», но не скрывает и своей боязни «потрясений», с какими могла быть связана его отмена. Его оценка происходящего никогда не нарушала принципа «ни в чем не ослаблять существующего порядка».

С совсем иной ступени социальной лестницы В. С. Попов, ближайшее доверенное лицо Потемкина, секретарь, ведавший всей перепиской «светлейшего». Он получает доступ к Екатерине, сумеет завоевать расположение и Павла и Александра I и при этом издать «Заметки для рассказов между друзьями» о подробностях своей придворной жизни. В. С. Попов не поспешит ни с какими разоблачениями, разве что будто случайно запишет слова одного из послов: «Маленькая лгунья, — сказал, задумавшись, Фицгерберт, увидя Славу, трубящую над триумфальной колесницей Екатерины II».

Имен множество, известных во всех подробностях происходившей на виду, на чужих глазах жизни, усилий честолюбия, властолюбия, алчности. Кому из них и зачем нужна была правда? Каждый мог и имел случай говорить о правде, если бы — если бы эта правда могла войти в расчеты императрицы. В конце концов, игра «светлейшего» была настолько крупной и дерзкой, что в ней ничего не стоило сорваться. Или Потемкин не был в ней одинок. За его спиной существовало решение, иначе как объяснить ту поспешность, с которой строители должны велением Екатерины заканчивать для «светлейшего» дворец в Петербурге. Будущий Таврический, дворец был задуман еще в 1783 году, и И. Старов в немыслимой спешке заканчивает его к началу 1788 года. Оказавшись в Петербурге, Потемкин должен сразу же иметь роскошнейшую резиденцию. Это ли не спланированный триумф, из которого «светлейший», кстати сказать, сумеет извлечь двойную, пересчитанную на золотые рубли выгоду. Сразу по приезде в столицу он, опять-таки с

разрешения Екатерины — иначе с царским подарком нельзя! — продает подаренный, дворец в казну за астрономическую сумму в 450 тысяч рублей, чтобы через год с небольшим второй раз быть награжденным им же. Только в этой части награда за «потемкинские деревни» составила около миллиона рублей.

В начале июля 1787 года Екатерина возвращается из крымской поездки, 1 августа следует прошение Левицкого об отставке, на следующий же день удовлетворенное. Временное совпадение? Но перемены происходят в жизни всех так или иначе связанных с поездкой лиц.

Левицкий не пользуется поддержкой Потемкина. Нужно ли большее доказательство: сколько лет он пишет портреты Екатерины, не получив ни одного сеанса с натуры, но достаточно Потемкину протянуть руку помощи художнику М. Шибанову, не имеющему вообще никакой известности, не представленному при дворе, чтобы императрица согласилась ему позировать. Памятью ее пребывания в Киеве, где происходили сеансы, останутся портреты ее самой в дорожном костюме и меховой шапке и ее тогдашнего фаворита Дмитриева-Мамонова. Больше того — Екатерина отдает распоряжение эти портреты гравировать, для чего привлекается такая знаменитость, как Уокер, и императрица постоянно интересуется судьбой заказа. Ни на что подобное за всю свою жизнь Левицкий рассчитывать не мог.

К тому же после триумфа «потемкинских деревень» слишком заметно падают шансы у неуязвимого Безбородко. Потемкин — его открытый враг, давний, непримиримый. «Места священные облег дракон ужасный», — отзывался Безбородко словами Ломоносова о появлении Потемкина при дворе. И если теперь Екатерина показывает ему свое неудовольствие именно в связи с поездкой, то не сделал ли Безбородко попытки выяснить императрице характер производившейся подготовки. Эта подготовка могла остаться незамеченной опекуном Бецкого Завадовским, но не ушла от глаз находившегося в Академии Левицкого — ведь брали воспитанников его класса! — который был к тому же, в отличие от большинства академических преподавателей, связан и с Канцелярией от строений. Почему бы художник стал молчать в кругу близких ему людей, тем более, что в силу своих убеждений не мог согласиться с подобным ремесленническим использованием получивших превосходную подготовку художников, остаться безразличным к тому отношению, которое они встретили в Новороссии и которое мало чем отличалось от отношения к крепостным.

Для Безбородко подобная информация представлялась хорошим козырем в той ежечасной игре, которую ему

приходилось вести в придворных кругах. «Много в нем остроты, — отзовется он о своем противнике, — много замыслов на истинную пользу; но сие исполнять надо бы другим». Только в данном случае авантюра Потемкина как нельзя более совпадала с планами самой Екатерины. Безбородко же неточность его расчета обходится в три года ощутимого охлаждения императрицы: с 1787 по 1791 год он перестает получать привычные денежные подачки, исчислявшиеся большими суммами в десятки тысяч рублей.

Произошедшее не сойдет безнаказанно с рук и Бецкому. Екатерина немедленно расправится с ним не за то, что нарушил ее собственный запрет и распорядился воспитанниками Академии, а за то, что не сумел сохранить этого в надлежащей тайне. В Петербурге, да и за рубежом начинаются нежелательный шумок, пересмеивания, открытые обвинения. В том же 1787 году Екатерина рубит последнюю соединявшую ее с Бецким «семейную» нить — лишает его функций опекуна ее сына А. А. Бобринского, которые переходят к Завадовскому. Будут приняты еще более строгие меры против появления Бецкого при дворе, а годом позже ему вообще перестанут присылать приглашения во дворец. Екатерина не сумеет скрыть своего годами накапливавшегося раздражения даже в момент смерти президента. Времена идиллических часов вдвоем с «гадким генералом» отошли безвозвратно. Остался ненужный назойливый старик, освободивший императрицу от своего существования всего-навсего за год до ее собственной смерти. Как напишет Екатерина в 1795 году Д. Гримму, «этого 31 августа пополудни скончался господин Бецкой, два часа назад, в возрасте 93 лет; вот уже семь лет как он впал в полное детство и частично в сумасшествие; десять лет как он ослеп. Когда кто-нибудь приходил к нему, он говорил: скажите императрице, что я работаю со своими секретарями. Он прятался от меня главным образом из-за потери зрения, чтобы я не лишала его должностей».

Гримм слишком далеко, чтобы проверять объективность объяснений Екатерины, да и кто бы стал ставить под сомнение — хотя бы на словах! — правдивость ее утверждений. Екатерина не собирается преодолевать себя в отношении Бецкого. И как в свое время, уже будучи императрицей, Екатерина не пожелала уплатить долгов своей умершей матери, так и здесь она утвердит более чем выразительную эпитафию на надгробии «гадкого генерала»: «Что заслужил при жизни, то получил навеки».

Из близких Левицкому людей в немилость попадает Капнист.

За два года до поездки в Тавриду он стал предводителем киевского дворянства, так или иначе должен был участвовать в

подготовке поездки и, конечно же, находился в курсе всех предпринимаемых Потемкиным шагов. Одобрял ли он их, мог ли с ними согласиться поэт, только что написавший оду «На истребление рабства»:

«На то ль даны вам скиптр, порфира,  
Чтоб были вы бичами мира  
И ваших чад могли губить?  
Воззрите вы на те народы,  
Где рабство тяготит людей;  
Где нет любезные свободы  
И раздается звук цепей...»

Позиция Капниста — она выявлена к этому времени совершенно ясно. В 1783 году, одновременно с «Екатериной-Законодательницей», он пишет «Оду на рабство», поводом для которой стало прикрепление императрицей крестьян к землям Киевского, Черниговского и Новгород-Северского наместничеств. В печати эти строки покажутся лишь в 1806 году, но и без печати они расходятся среди той части дворянства, для которой очевидна необходимость изменения самодержавного строя. Да автор и не думает их скрывать. Как раз в эти годы Левицкий особенно тесно сходится с Капнистом, пишет портрет его жены. Непосредственно перед поездкой в Тавриду Капнист заканчивает другую оду — «На истребление в России звания раба». Формальный повод — запрещение Екатериной подписывать официальные бумаги словом «раб», которое следовало заменять выражением «верноподданный», — становится новым предлогом для разговора поэта о свободе.

Но вся поездка в Тавриду в каждой своей подробности была противопоставлением тому, за что ратовал поэт: торжество самодержавия в его слепой, нерассуждающей и всеподавляющей силе. Назначение Капниста предводителем дворянства в Киеве носило черты ссылки поэта и, во всяком случае, удаления его из столицы. Но после пребывания Екатерины в течение нескольких месяцев в Киеве (с 29 января до 22 апреля 1787 года) — вынужденное ожидание времени, когда вскрыется Днепр для продолжения путешествия водным путем, в действительности было необходимо Потемкину для окончания постановки грандиозного спектакля, — Капнист не остается и на этой должности. Он назначается главным надзирателем Киевского шелковичного завода. Не таврическими ли впечатлениями будет порождено ставшее крылатым ироническое замечание Капниста: «Правители все святы, / Лишь исполнители лихие супостаты». И

это в виду декораций, заменявших несуществующие и прикрывавших подлинные деревни, в виду бутафорских мешков с житом, наполнявших раскрытые вдали от проезжей дороги амбары, в виду вековых деревьев, вырванных из земли и воткнутых «для благородства вида», тысяч крестьян, согнанных в праздничных одеждах со всех концов Новороссии, скота, пригнанного от самого Ростова-на-Дону, чтобы составить вдоль дорог картину жизни «благоденствующих поселян».

Зато с Державиным происходит прямо противоположная метаморфоза. Он недавний заклятый враг Потемкина, не щадивший едких насмешек для описания образа жизни и характера деятельности «светлейшего», превращается в его панегириста. Совсем недавно Петербург смеялся строкам из оды «К Фелице»:

«А я, проспавши до обеда,  
Курю табак и кофе пью;  
Преображая в праздник будни,  
Кружу в химерах жизнь мою:  
То в плен от Персов похищаю,  
То стрелы к Туркам обращаю;  
То возмечтав, что я Султан,  
Вселенну устрашаю взглядом;  
То вдруг прельщаюся нарядом,  
Скачу к портному по кафтан».

Но теперь нет таких восторженных слов, каких бы не обратился Державин к Потемкину: «Потемкин ты! — С тобой, знать, бог велик». Посвященные «светлейшему» оды следуют одна за другой — «Победителю», «Осень во время осады Очакова», «Водопад», и превращенное в настоящий гимн Потемкину описание фантастического по богатству и выдумке праздника, который дал тот в Таврическом дворце (вторично ему преподнесенном!) в 1791 году в честь императрицы.

Праздник в Таврическом дворце для Потемкина — это отчаянная попытка уничтожить или хотя бы ощутимо ослабить направленное против него влияние очередного фаворита Екатерины, Зубова. Но Екатерина уже слишком стара, Зубов по сравнению с ней слишком молод, а Потемкин, как бы ни были велики его тайные и явные заслуги перед императрицей, относится для нее к далекому прошлому.

Растрогавшись до слез широким жестом Потемкина, Екатерина тем не менее сохранит верность Зубову и его желаниям. «Светлейший» на этот раз проиграл, свидетельством

чему могут служить русские газеты. В то время как западная печать посвящает необыкновенному празднику без преувеличения сотни восторженных страниц, в то время как Петербург, а за ним и вся Россия переживают рассказы о нем, распевают приобретший исключительную популярность полонез Я. Козловского на слова Державина «Гром победы раздавайся, веселись державный Росс», русские газеты хранят полнейшее молчание. Неудовольствие Зубова — слишком опасная перспектива. По словам Завадовского, «все тянут по его дудке. Одному все принадлежит, прочие генерально его мыслям прилаживают».

Только не были ли в таком случае неумеренные восторги Державина по поводу Потемкина не реакцией на «потемкинские деревни», а своеобразным фрондерством относительно фаворита? Державин издевался над Потемкиным, пока тот играл подобную роль. Зато теперь «светлейший» становится противовесом достигшему своего апогея фаворитизму, тем более, что Зубов не отличался никакими способностями, но терроризировал своими желаниями и дворец и государственную жизнь.

Наконец, самый близкий для Левицкого человек — Н. А. Львов. Львов не писал никогда в своей жизни панегирических сочинений. Он ничем не выдает и на этот раз своего отношения к происходящему. Но он участник поездки в Тавриду и участник, далеко не пассивный. Это ему поручает Екатерина проектирование и строительство собора в Могилеве — памятник встрече с австрийским императором. Здесь же, при несомненной поддержке Львова, получает работу В. Л. Боровиковский: ему заказывается роспись иконостаса и рисунки статуй апостолов. Кстати, впервые представляет Екатерине Боровиковского Капнист в путевом дворце Кременчуга. И когда Боровиковский появляется в конце того же, 1787 года в Петербурге, он находит приют в доме Львова на Почтамтской улице, где и остается долгих двенадцать лет, чтобы потом занять мастерскую виднейшего придворного портретиста Лампи на Миллионной улице, в непосредственном соседстве Зимнего дворца. Нет никаких признаков, чтобы Львов изменил свое отношение к Левицкому. Боровиковский, со своей стороны, отнесется к прославленному и заслуженному мастеру с полным пиететом. И все же то место, которое он силой обстоятельств займет в кружке Львова, это часть, и немалая, места, столько лет принадлежавшего безраздельно Левицкому. Тень «потемкинских деревень» легла между старыми друзьями.

Значит, двухсотрублевая пенсия, выплаченные гроши за написанные портреты, недоплаченные тысячи и свобода. Не болезнь, не старость — перед художником еще тридцать девять

лет деятельной жизни, именно свобода от чиновничьих обязательств, вицмундиров, присутствия и чувство непреходящей опасности. Продолжающееся «дело» Новикова, которое вскоре перейдет в стадию тюремного следствия. Надо бы отступить, постараться уйти в тень, может быть, даже уехать из Петербурга — разве не крыл в себе прямой угрозы первоначально вынесенный императрицей смертный приговор «мартинисту». Заменившие казнь пятнадцать лет заключения в крепости — милосердие, которое перед лицом пробужденного при участии того же Новикова общественного мнения Екатерина вынуждена проявить.

Даже не знающий колебаний в своих верноподданных суждениях князь Прозоровский, который сменяет в ведении дознания Безбородко, не в силах скрыть недоумения: откуда такая ярость? А между тем, когда уже следствие ведется в Шлиссельбургской крепости, Екатерина бросает одному из сановников, что «всегда успевала управляться с турками, шведами и поляками, но, к удивлению, не может сладить с армейским поручиком!» Ничего удивительного — за армейским поручиком Новиковым стоит само время, голос истории. И тот же голос выражается в действиях бывшего преподавателя Академии Левицкого.

Далекие потомки, увлеченно, хотя и со слишком большим опозданием занявшиеся биографией своего знаменитого родственника, рассуждают, что разумнее всего было бы хотя на время скрыться на той же Украине. Они готовы верить, что так и было. Обывательский здравый смысл — когда он был путеводной звездой Левицкого! Во время пребывания Новикова в крепости Левицкий и не думает порывать с ним связи, пытается оказывать какую-то помощь и услуги. Освобожденный Павлом в день прихода нового императора к власти, Новиков немедленно уезжает в село Тихвинское. Это происходит 18 ноября 1796 года, а 27 февраля 1797 года он пишет оттуда своему молодому последователю А. Ф. Лабзину: «Любезного и сердечного друга Дмитрия Григорьевича и Настасью Яковлевну увидите и поблагодарите за все». Осенью того же года Новиков будет специально благодарить Лабзина, что тот «полюбил его любезного Дмитрия Григорьевича». И не во время ли заключения Новикова Левицкий выполняет у себя в мастерской несколько повторений его портрета — форма протеста, которую подхватывают многие их единомышленники, развешивая портреты «мартиниста» в своих домах.

Это одно из самых популярных и известных полотен художника — портрет Н. И. Новикова. Он известен в нескольких

экземплярах, ни один из которых не несет подписи художника, — причина для постоянных сомнений и дискуссий по поводу принадлежности каждого отдельного холста кисти мастера: портреты Новикова несомненно копировались и не только самим Левицким. Значительность человеческой личности — это первое, что привлекает и подчиняет себе зрителя в портрете. Художник повторяет, казалось бы, привычные композиционные приемы — обращение портретируемого к зрителям, рисующийся на фоне пейзаж. Однако все здесь приобретает новый смысл.

Само по себе построение портрета, написанного в несколько необычной для Левицкого коричнево-зеленой гамме, подчинено выражению душевного мира писателя. Срез фигуры и кажущаяся смещенность ее относительно центра создают известное впечатление фрагментарности. Но они же подчеркивают интимность портрета, которая достигается удивительной естественностью и живостью позы Новикова, а главное — его внутренней сосредоточенностью и увлеченностью, очень точно переданными художником. Писатель представлен как бы в ходе оживленного разговора, весь поглощенный ходом своих мыслей, когда слово готово сорваться с губ, а рука уже обращается к собеседнику с разъясняющим жестом. Пейзаж за плечом Новикова становится своеобразным символом, подчеркивая значительность, условно говоря, масштабность изображенного человека. Человек в этом портрете трактуется Левицким не как лишенный личных качеств и свойств член общества, чья жизненная деятельность сводится к выполнению определенных сословных функций, а как индивидуальность. Его значение для общества зависит от взглядов и собственных убеждений, от склада характера, то есть личной значимости. Новый человек — мыслитель, деятель.

...Они оба теперь одинаково далеки от двора — словно уступивший Левицкому свое место в Петербурге Рокотов и сам Левицкий, ровесники по возрасту, академики по званию. В 1787 году исповедные росписи церкви великомученика Никиты на Старой Басманной в Москве сообщают, что у академика Федора Степанова сына Рокотова есть здесь свой дом, что не имеет Рокотов ни жены, ни детей, что живут с ним четверо его крепостных, из них двое престарелых и двое учеников — двадцатисемилетний Петр Андреев и двадцатипятилетний Иван Андреев. Существует художник по-прежнему на частные заказы, в которых все также охотно помогает ему Москва.

«...Тетка моя, графиня Скавронская, будучи в Москве, пожелала иметь портреты сестер своих родных, матери моей и Ржевской, заказала их вместе с своими славному тогда живописцу Рокотову и уехала в Италию. Рокотов списал, ждал денег и

присылки за портретами, но, не дождавшись ни того, ни другого, подарил их одному из учеников своих, который продал их как работу известного художника, помянутому Крымову, охотнику до картин. Однажды, шедши мимо его двора летом, я удивился, приметя весьма похожий портрет матушкин в доме человека нам незнакомого; стал доискиваться, как он туда попал и, узнав всю историю, выкупил матушкин портрет у него за 50 рублей, цена самого Рокотова тогдашняя; а матушка уже изволила, стыда ради, выручить портреты своих сестриц». Это рассказ И. М. Долгорукова из его книги «Капище моего сердца, или словарь всех лиц, с коими я был в разных отношениях в течение моей жизни».

Левицкий остается в своем доме в Кадетской (Съездовской) линии. Живет вдвоем с женой. Первый сын художника, родившийся в 1770 году, Григорий, умер в месячном возрасте. Его крестными родителями были жена Г. И. Козлова и А. П. Антропов. Связь с обоими старшими мастерами оставалась у Левицкого и впоследствии очень тесной. Второй сын, Алексей, родившийся в 1774 году, также умер. Единственная дочь Агафья в 1785 году вышла замуж. У Левицких несколько человек крепостных. В 1788 году один из них, Мина Иванов, женится на их же крепостной девушке Прасковье Андреевой, а позднее жена художника крестит у молодой семьи детей. Левицкому помогал в работе, скорее всего, кто-то из крепостных, но и частные ученики. Художник не отказывается от них, и 1792 годом отмечен очень любопытный рисунок с портрета Екатерины в меховой шапке, несущий обстоятельную подпись: «Рисовал Ака[демии] Худо[жеств] Советника Д. Левицкого ученик Федор Филиппов». Возможно, в дальнейшем питомец портретиста пользовался фамилией, ограничившись в данном случае одним отчеством. Во всяком случае, пока никаких следов его самостоятельного творчества обнаружить не удалось, как, впрочем, и рокотовских учеников тех же лет.

И как же быстро, почти мгновенно после отставки из Академии начинают происходить изменения в составе заказчиков Левицкого! Известные или безвестные, среди них нет случайных лиц — невидимые нити, связывающие художника с теми, кого он пишет, все более определенно дают о себе знать.

А. И. Борисов, купец из города Гороховца, вчерашний крепостной князей Черкасских, от которых его семья немногим больше двадцати лет назад откупилась на волю. Написанный Левицким в 1788 году портрет сохранил на обороте любопытную надпись о том, что якобы слух о красоте его дошел до самой Екатерины, императрица пожелала увидеть работу Левицкого и даже оставить у себя в Кунсткамере. Художник должен был

сделать для купца повторение портрета, но Борисов сумел настойчивыми просьбами добиться возвращения себе оригинала. Впоследствии портрет был приобретен Казанским музеем, собственность которого составляет и поныне. Еще одна надпись на обороте холста свидетельствовала, что «С.Р.К.Х. Андрея Ивановича Борисова 1789 года выдан 21 сентября 12 часу ночи».

Что и в какой мере здесь соответствовало действительности? Разница между авторской датой — портрет датирован и подписан художником — и датой возвращения портрета откуда-то подтверждает, что холст на самом деле был на целый год задержан в Петербурге. Интерес императрицы именно к этому произведению художника, никогда не представлявшего для нее ценности, тем более после событий предшествующего года, слишком мало вероятен. Понятие же «красоты» портрета по сравнению с другими холстами Левицкого звучит и вовсе не убедительно. Скорее, можно предположить другое — интерес к самому А. И. Борисову, вызванный его связью с Типографической компанией Н. И. Новикова. По существу, речь могла идти о своеобразном аресте портрета и выяснении личности купца.

Исследователям творчества Левицкого было известно, что сын Андрея Борисова, не оставляя торговли, увлекался историей и оставил некоторое число исторических исследований, связанных преимущественно с городом Шуей и Владимирской губернией. Но все дело в том, что интерес к истории сын целиком унаследовал от отца. А. И. Борисов положил начало большому собранию древних грамот. В 1786 году он собственноручно переписал два древних хронографа, которые, как и другие обнаруженные Борисовым материалы, были использованы Новиковым в его исторических публикациях. А. И. Борисова особенно интересовали древние исторические сочинения, описания путешествий, но он охотно готов был содействовать и современной деятельности Типографической компании.

Для Борисова Левицкий отказывается от ставших для него привычными композиционных схем. Погрудное изображение дано в фас, безо всякого намека на движение, со спокойно устремленным на зрителя прямым взглядом умных и чуть мечтательных глаз. Глубокое синее пятно кафтана разбивается только откинутой полкой, приоткрывающей край шелковой подкладки и нарядной атласной поддевки. Все внимание художника сосредоточено на бледном, почти иконописном по характеру черт лице. Левицкий, кажется, нарочно придерживается той простоты построения изображения, которая распространена в это время в «купеческих» портретах и здесь позволяет ему особенно внимательно всмотреться в подробности человеческого

характера.

Рядом с А. И. Борисовым появляются портреты супругов Губаревых, не облеченных никакими титулами и положением при дворе, очень средних, но связанных с теми же «мартинистами» дворян, наконец, целая серия портретов Воронцовых.

О них отзывались как о фрондирующих дворянах, в чем-то предпочитавших, а в чем-то вынужденных предпочесть Петербургу старую столицу — Москву.

Один из них — Артемий Иванович Воронцов — двоюродный брат Е. Р. Дашковой. Он достаточно богат, чтобы позволить себе вести жизнь по собственному вкусу, и достаточно независим по своим взглядам, чтобы постараться избежать всякого воздействия или требований двора. И Левицкий подчеркивает склад характера Артемия Воронцова уже в самом построении портрета. Непринужденная и чуть небрежная поза удобно усевшегося в кресле человека, будто участвующего в разговоре. Широкие складки замявшегося камзола подчеркивают внутреннее движение, скрытую энергию, которой дышит лицо Воронцова, до времени располневшее, но с живым острым взглядом умных глаз. О том же движении говорят и складки модной, свободно открывающейся на шее сорочки с накипью тончайшего кружевного жабо.

Совсем юным мальчиком в мундире с золотым шитьем и пудренными волосами, перехваченными черным атласным бантом, писал Артемия Воронцова в середине 1760-х годов Рокотов. И разница этих двух портретов не только в пережитых человеком годах — в удивительной в своей явственности особенности видения своей модели двумя большими портретистами. Рокотов — это настроение, эмоциональный строй, который был свойствен самому художнику и который он искал и умел найти в каждой своей модели, подчас обогащая портретируемого той полнотой реакции на жизнь, которой в действительности человеку не доставало. У Левицкого — это установка на характер модели, на ее реальную внутреннюю жизнь, разгадывание и выражение которой всегда составляет для него увлекательнейшую задачу. В Артемии Воронцове Левицкого вместились душевная жизнь, даже, вернее, трепетность, которую уловил в мальчике Рокотов, но которая приобрела большую сложность и конкретность в отношении зрелого человека к событиям окружающей действительности, мира.

Рядом с мужем Прасковья Федоровна Воронцова, урожденная Квашнина-Самарина, кажется особенно мягкой, женственной, почти безвольной со своей смущенной полуулыбкой. И эти черты родителей в совершенно неожиданных сочетаниях возникают

снова в детях — четырех портретах девочек Воронцовых, едва ли не лучших в творчестве Левицкого детских портретах. Одинаковые платья, прически, размеры холстов и характер композиционных построений (овал внутри прямоугольника) позволяют предположить, что писались все четыре портрета одновременно. Вряд ли можно принять версию, что портреты относятся к разным годам. В таком случае платья девочек отличались бы по фасонам — мода в конце XVIII столетия мимолетна, и одевать девочек, тем более старше десяти лет, в устаревшие платья никто бы не стал.

Девочки очень похожи друг на друга, и все же художник находит неповторимые черты в каждой из них, угадывая, какими станут со временем их характеры. Это не маленькие взрослые, но определенная заявка на складывающийся в формирующемся человеке внутренний мир.

Крошечная Прасковья, самая младшая и единственная среди сестер в детском платьице с широким розовым кушаком. Все в ней полно неистощимого детского любопытства, пытливости, изумления. Ее словно задержали на бегу, в движении, в потоке непрекращающихся вопросов, заинтересовали, но ненадолго, на мгновенье. Портрет удивительно красив по своему цветовому решению в переливе оливково-желтых теплых тонов, в котором звучным цветовым пятном встает личико с ярким румянцем щек, полных губ, васильково-синих глаз.

Но веселой радости Прасковьи нет и следа в портрете Маши Воронцовой, темноглазой, темпераментной и очень независимой: смуглянки. Она немногим старше сестры по возрасту и значительна определенной по характеру. То же, что и у Прасковьи, движение согнутой в локте правой руки становится у нее сильным, волевым, вытянувшаяся стрелкой тоненькая фигурка полна внутреннего достоинства, взгляд — почти суровости. И не эта ли независимость нрава станет причиной неудавшейся личной жизни Марьи Артемьевны — она так и не устроит ее, прожив очень долгий одинокий век. Прасковья предпочтет брак с незнатным тамбовским помещиком. А. У. Тимофеевым, сыном богатейшего откупщика.

Впрочем, судьбу Марьи Артемьевны разделила и Катерина Артемьевна. У Левицкого она больше всех сестер напоминает молодого отца, с рокотовского портрета. С более мелкими чертами лица, яркими, черными, широко расставленными глазами, она самая женственная, мягкая, легче других девочек может расплакаться и рассмеяться. Она куда менее энергична, вряд ли способна к той собранности и настойчивости, которой дышит облик старшей из сестер. Но наиболее значительным и

своеобразным рисуется характер второй по старшинству Воронцовой — Анны Артемьевны. Так случилось, что после нее осталась целая живописная летопись. Около 1790 года ее пишет Левицкий, в 1793 году, непосредственно после выхода замуж — родители поторопились с браком еще не достигшей шестнадцати лет дочери, — ее вместе с мужем, Д. П. Бутурлиным, пишет Рокотов, а в конце девяностых годов — Боровиковский, миниатюры которого дошли до наших дней в копиях Ф. И. Яненко. А все же нигде своеобразный характер Анюты Воронцовой не схвачен так: точно и живо, как в самом раннем изображении кисти Левицкого. Странноватая, живая дикарка в портрете Рокотова, романтическая мечтательница в варианте Боровиковского, в полотне Левицкого она предстает достойной подругой такого человека, как Д. П. Бутурлин, — темпераментная и внутренне собранная, способная к серьезным увлечениям искусством, литературой и далекая от внешней стороны светской жизни, которой всегда будет сторониться. В ней уже есть та непосредственность, серьезность и простота, которые будут так высоко цениться современниками. По-своему необычен и супружеский союз Анюты.

Крестник Екатерины II, внук знаменитого фельдмаршала времен Елизаветы Петровны, Дмитрий Бутурлин, рано потеряв родителей, оказался на попечении своего дяди, Александра Романовича Воронцова, еще одного родного брата Е. Р. Дашковой. Дядя устроил его в Сухопутный шляхетный корпус, а по окончании корпуса помог получить место адъютанта при Потемкине. Но здесь вольтерьянское воспитание дало неожиданные результаты. Бутурлин пробыл в новой и такой недостижимой для большинства молодых людей его круга должности не больше шести недель, оставил место и начал всеми силами добиваться освобождения от военной службы, вышел в отставку и уехал в Москву. Впрочем, переезд в Москву был связан с известным делом его двоюродной сестры, Елизаветы Дивовой.

Бутурлин оказался за границей вместе с Е. П. Дивовой, скорее всего, по той же причастности к на шумевшему делу «пасквиля с рисунками» на императрицу и ее фаворитов. В 1787 году все они находятся в Париже, и приказчик А. Р. Воронцова, приставленный присматривать за его питомцем и племянником, не может не сообщить хозяину о совершенно нежелательных увлечениях молодого фрондера: «По милости вашего сиятельства ко мне, осмелился предложить. Казалось бы, недурно изволили сделать, ежели бы поскорее во град святого Петра отозвали графа Дмитрия Петровича. Он истинно пренежного сердца и склонен очень к добродетели, остроты же разума не достает.

Прилеплением, сколько я заметил, к итальянцам и французам певцам, скрипачам и танцмейстерам пользы его немного составит. Опасаюсь я такова честнейшего человека чужестранный люд ученый да и зятек [А. И. Дивов] огасконят, после самому вам будет жаль».

Бутурлину, как и его двоюродной сестре, не занимать фантазий. Живя в Москве, он может посылать свое белье стирать в Париж и одновременно поражать воображение аристократического круга тем, что ест зеленый лук на улице прямо с лотка разносчика. Он распевает басовые партии итальянских опер, обожает французские романсы и сочинения Я. Козловского, но не брезгает и шансонетками, и при всем том это настоящий ученый библиофил — в его библиотеке находится уникальное собрание всех книжных изданий от 1470 года до конца XVI века. Но это увлечение разделяет и его юная жена. Английский путешественник Кларк писал о московском доме Бутурлиных, находившемся в Немецкой слободе на берегу Яузы: «Библиотека, ботанический сад и музей графа Бутурлина замечательны не только в России, но и в Европе». Кларка удивили и редкие познания Бутурлина в части выращивания и ухода за тропическими растениями. Граф хорошо разбирается в ботанике, и он превосходный знаток живописи. То время, когда он является директором Эрмитажа, оставляет очень заметный след в упорядочении и пополнении эрмитажного собрания. Только достаточно появиться на горизонте назначенному президентом Академии художеств А. Н. Оленину с его чиновничьей непререкаемостью, как Бутурлин, сказавшись больным, снова оставляет государственную службу и уезжает в Италию, где они с Анной Артемьевной проводят остаток своих дней.

Семейным художником семьи Воронцовых с шестидесятих годов был Рокотов. Он пишет три их поколения вплоть до 1793 года, к которому относятся портреты четы Бутурлиных. Тем неожиданнее было обращение Артемия Воронцова к Левицкому в то время, когда тот оказывается за стенами Академии художеств и без заказов. Целая серия воронцовских портретов возвращала художнику и внутреннее и материальное равновесие, и, почем знать, не явилась ли она еще одним проявлением характерного для Артемия Воронцова фрондерства, но и солидарности с московскими «мартинистами». Говоря об этой категории живо интересовавших его людей, Пушкин, в конце концов, имел в виду и Артемия Воронцова, который был его крестным отцом.

Но в то самое время, когда Левицкий работает над воронцовскими портретами, в его жизни намечается новый перелом. Очередной розыгрыш в дворцовых кулуарах приводит к

полному краху надежд Потемкина. «Потемкинские деревни» сработали на Екатерину и не дали настоящего выигрыша «светлейшему». Потемкин остается руководить военными действиями с Портой, но делает это нерешительно, недостаточно умело, и блистательные действия А. В. Суворова не могут скрыть от двора действительных просчетов и бездарности главнокомандующего, которые с готовностью подчеркивают вместе с набирающим все большую силу Зубовым. В 1791 году Потемкин решается на последнюю отчаянную попытку. Он добивается разрешения приехать в столицу, устраивает шумевший на всю Европу праздник, но через четыре месяца после его приезда следует приказ императрицы возвращаться в армию — фактическая ссылка, на этот раз окончательная. И как неизбежный противовес — восстанавливает свои пошатнувшиеся позиции Безбородко. Какие только отличия не сыплются на него по случаю мира с Портой в том же году! Здесь и орден Андрея Первозванного — высшая государственная награда, и масличная ветвь миротворца для ношения на шляпе, и более существенные поощрения в виде пятидесяти тысяч рублей серебром, пяти тысяч душ крестьян в Подольской губернии и ежегодного пенсионера в десять тысяч рублей. Это был выигрыш по всей линии, и Безбородко торопится его закрепить привлечением своих сторонников и ставленников. Только что он не обращал никакого внимания на просьбы Левицкого — теперь передает ему ряд заказов государственного значения. Когда-то, еще в 1782 году, Левицкому было поручено написать всех кавалеров вновь учрежденного ордена святого Владимира. Серия эта затянулась, но что такое владимирские кавалеры по сравнению с дочерьми Павла, великими княжнами, которых предстоит использовать правительству в большой политической игре. Их портреты и предстоит выполнить Левицкому.

Перемены происходят и в положении Державина. Поэт сближается с кружком Львова — Левицкого в 1778–1779 годах и под влиянием критики своих новых друзей наконец-то, по собственному признанию, определяет свой оригинальный путь в поэзии. Однако содержание державинских произведений на первых порах навлекает на себя откровенное недовольство Екатерины. Сначала появившаяся в 1780 году изумительная по смелости и гражданскому чувству ода «Властителям и судиям». Написанная тремя годами позже ода «К Фелице» развивала ту же тему, набрасывая одновременно образ идеального монарха, которого Державин противопоставляет прочим властителям.

Но то, что было допустимо в известной степени в поэтических рассуждениях, не могло иметь места в действительности.

Попытка Державина раскрыть грандиозные злоупотребления в Сенате, где он работал, приводит к его отставке в феврале 1784 года, и императрица не подумает оказать поддержку бунтарю. Правда, вскоре Державин получает новое назначение — олонекским губернатором в Петрозаводск. Но недруги поэта правы: он и там не останется равнодушным к существующим порядкам, значит, лишится места и там. В возникающем конфликте с местными властями Сенат принимает сторону врагов поэта, а сам Державин отстраняется от должности. В таком «нерешенном состоянии» он остается до 1791 года, который приносит ему место статс-секретаря императрицы — самое почетное и самое неудачное для него назначение. Державин принимает свои обязанности всерьез, пытается по существу разобраться в наплыве дел, втянуть в их решение императрицу и вместе с тем не выполняет того главного, на что рассчитывала Екатерина, — не собирается писать ей гимнов, хотя на это ему неоднократно намекают приближенные. Новый вид службы закончится в 1793 году полным взаимным охлаждением. Для Державина слишком очевидна неприглядная изнанка действий и жизни «Фелицы», бывшая «Фелица» убедилась в невозможности сделать из «Мурзы» придворного слагателя гимнов. Но все же на первых шагах Левицкий может рассчитывать на поддержку не одного Безбородко.

Екатерина, освободившись от Потемкина даже ценой выплаты ему его совершенно фантастических долгов (праздник в Таврическом дворце обошелся в 85 тысяч рублей, которые пришлось оплатить казне — «светлейший» не был в состоянии покрыть собственного размаха), готова тем не менее прислушаться к его советам. Потемкин к этому времени становится сторонником более мягкой политики в отношении Швеции и Пруссии, Екатерина учитывает его соображения и намеревается их реализовать привычным для монархов матримониальным путем. Нужны портреты наличных невест — внушек Екатерины. Заказ на первый портрет старшей дочери Павла, Александры Павловны, оценивается придворным ведомством по былым расценкам Левицкого в тысячу рублей: как будто и не было перерыва в деятельности художника, как будто не платили ему только что по двадцать пять рублей за парадный портрет. Все забыто, все продолжается по-старому.

Вслед за первым портретом великой княжны, за который дворцовая казна расплачивается в первой половине 1791 года, к февралю следующего года готовы еще два ее портрета. Наряду с ними Левицкий возвращается и к портретам самой императрицы. К 1792 году относится рисунок композиции «Екатерина-

Законодательница в храме богини Правосудия», отмеченный блистательным мастерством опытного и легко пользующегося самыми разнообразными материалами графика. Сочетанием карандаша, угля и белил художник достигает и пространственности изображения и превосходной передачи освещения, фактуры разнообразных материалов. Но эти работы, по-видимому, не получают продолжения. Левицкий остается с портретами великих княжон.

Сегодня известны четыре изображения Александры Павловны кисти Левицкого. В первом она представлена в рост на лестнице Камероновой галереи Царского Села в пышном парадном платье со всеми полагавшимися ей орденами и знаками царственного происхождения — маленькая хозяйка, приветливо обращающаяся к невидимым гостям широким приветственным жестом. Профильное положение и головы и фигуры делает это изображение достаточно статичным, к тому же невыразительный профиль плохо читается на фоне архитектурного задника и прорыва в открытое небо, подчеркивающих торжественность композиции. Великой княжне всего семь лет, хотя художник и старается придать ей больше взрослых черт. Впрочем, особенностью старшей внучки Екатерины всегда была преждевременная взрослость, которую отмечает сама бабка. Александра не кажется даже придворному окружению красавицей — всего лишь миловидной. У нее, по определению Екатерины, другие достоинства: «Она говорит на четырех языках, хорошо пишет и рисует, играет на клавесине, поет, танцует, понимает все очень легко и обнаруживает в характере чрезвычайную кротость».

Конечно, в этом рекламном описании мысль о возможно более скором браке. Перед правительством Екатерины разворачиваются события французской революции со всеми ее последствиями, встает во весь рост фигура Наполеона. И отсюда острейшая необходимость заключения союзов, поиски и укрепление отношений с возможными союзниками. В отношении Александры Павловны существует проект брака с совсем юным королем Швеции Густавом IV Адольфом. И какой же разной возникает Александра на всех написанных одновременно холстах Левицкого. Девочка, играющая во взрослую в Камероновой галерее. Девочка, внутренне повзрослевшая, — из Павловского дворца. Наконец, самое взрослое, словно предугадывающее будущую внешность Александры лицо портрета в Киевском музее.

Семь лет — не возраст для свадьбы, но уже в 1793 году, спустя два года после написания портретов, начинается официальное сватовство со шведским королем, а в 1796 году оно приводит к назначению свадьбы, которая должна состояться тогда

же в Петербурге. Все распалось буквально перед самым венчанием, и какими бы дипломатическими причинами ни объяснять случившееся, Павел прав, говоря, что его дочь оказалась «жертвой политики». Неудача вызывает взрыв отчаяния у великой княжны — как же она мечтает вырваться из нарочитой идиллии своего многочисленного семейства! — и легкий апоплексический удар у Екатерины — предвестие наступившего вскоре конца. Но Александра и останется жертвой дипломатии. Уже отец выдаст ее в 1799 году за австрийского эрцгерцога Иосифа в надежде закрепить отношения России с Австрией против Наполеона. Брак оказывается неудачным. И дело не в характере супругов. Перед лицом разворачивающихся событий венский двор слишком быстро приходит к выводу, что поторопился связать себя с Россией, и когда Александра Павловна умирает в 1801 году от родов в Пеште (ее муж носил титул палатина венгерского), ее смерть воспринимается австрийским правительством с откровенным облегчением.

Вряд ли позже 1793 года Левицкий пишет следующую дочь Павла — Марию: на портрете ей около семи лет. Девочка перенесла в детстве оспу, сильно огрубившую черты ее лица, и только в юности облик Марии исправился настолько, что стало возможным говорить о миловидности ее внешности. В отличие от сестер у нее к тому же мальчишеский нрав и замашки. Екатерина напишет о четырехлетней внучке: «Она настоящий драгун, ничего не боится; все ее склонности и игры напоминают мальчика, и я не знаю, что из нее выйдет; самая любимая ее поза подпереться руками в бока и так прогуливаться». И даже в парадном портрете Левицкий приметит эти черты ребенка.

У Марии твердая посадка головы, резкий поворот, лишенный той мягкости, которая была в старшей сестре, чуть косящие глаза без тени улыбки. За условной позой с отведенной в сторону рукой — Левицкий одинаково ее использует и у девочек Воронцовых и у великих княжон — грубоватая живость и независимость нрава. Они сохранятся у Марии Павловны и в будущем. В 1804 году она станет женой наследного принца Саксен-Веймарского и совершенно неожиданно для женщины ее положения начнет брать уроки у профессоров Иенского университета. Ее знаменитые на всю Европу литературные вечера привлекут Шиллера, Гердера, Виланда, ставшего ее близким другом Гёте. Со временем она создаст в Веймаре музей связанных с городом литераторов. Ей же будет принадлежать идея привлечения в Веймар Франца Листа. Сдержанный на похвалы Шиллер ответится, что у нее «большие способности к музыке и живописи и действительная любовь к чтению», а Гёте назовет Марию

Павловну одной из наиболее выдающихся женщин своего времени.

Левицкий пишет не всех дочерей Павла и даже не по старшинству, если не считать Александры. Выбор моделей для портретов неожидан с точки зрения «большого двора», но он вполне объясним, если предположить, что в нем принимал участие «малый двор». Если Александра была потенциальной невестой и речь шла о скорейшем сватовстве, то Мария не следующая за ней по возрасту. Зато Мария — любимица отца так же, как следующая модель Левицкого, Екатерина, — любимица матери и старшего брата, будущего Александра I. Самая живая из детей Павла, веселая, общительная, она никак не сторонилась и придворной жизни и государственной политики, в чем ее поддерживал старший брат. На портрете Екатерина ближе всего к Прасковье Воронцовой — в том же возрасте, почти в таком же платье, еще не украшенном никакими придворными регалиями. Живое детское личико, которому придает необходимую значительность главным образом пейзажный фон — художник берет девочку в перспективе клубящегося облаками неба — и в какой-то мере улыбка, которую можно назвать условной, не относящейся ни к настроению, ни к характеру ребенка.

Сейчас трудно себе представить, в какой мере личная жизнь этой девочки могла бы оказаться связанной с судьбами всех европейских государств, но Екатерина Павловна — одна из первых кандидатур, которую намечает для своей повторной женитьбы после развода с Жозефиной Наполеон. Во время свидания императоров в Эрфурте в 1808 году Талейран осторожно делает подобное предложение Александру I — такого рода брачный союз положил бы прочную основу союзу государственному. Кому принадлежала инициатива отказа? Одни историки и современники утверждают, что самой невесте и ее матери, другие — одной матери, вдовствующей императрице Марии Федоровне. Но есть и иные свидетельства современников — Екатерина Павловна никак не возражала против перспективы переселения в Париж. Она не отличается в этом отношении от Александры, стремясь вырваться из характерного для семьи Павла почти бюргерского (мещанского?) круга отношений, и охотно предпочла бы столицу Франции Твери, куда она попадает, наспех выданная замуж в начале 1809 года за живущего в России принца (по титулу!) Георга Ольденбургского.

Правда, Екатерина Павловна сумеет и в Твери создать интересный литературный салон, привлечь в него многих культурных деятелей тех дней, начиная с Ю. А. Нелединского-Мелецкого и кончая особо опекаемым ею Н. М. Карамзиным.

Почти сразу овдовев, она будет сопровождать Александра I в походах после отступления Наполеона из России и сыграет определенную роль в событиях Венского конгресса. Только вторичное и, кстати сказать, крайне неудачное замужество уведет ее из России. Она умрет в Штутгарте в 1819 году.

В этих портретах гораздо больше светской условности, чем в предыдущих работах Левицкого, но разве можно хоть в одном из них угадать то физическое увядание мастера, которое якобы вынудило его оставить Академию художеств! Все они написаны легко, с блестящим артистизмом, который помогает художнику одинаково совершенно и передавать внешнее сходство, и намечать черты характера, и воспроизводить все бесконечное многообразие материалов, которыми словно любитесь Левицкий и которое создает своеобразный цветовой букет каждого отдельного портрета.

Вместе с портретами дочерей Павла Левицкий получает заказы и на другие монаршьи портреты. В 1794 году он пишет портрет Екатерины в рост с оригинала Лампи, который находился над царским местом в соборе Александро-Невской лавры. Для той же лавры он пишет и портрет Петра I с оригинала Амикони, отказавшись от изображенной на нем фигуры Славы, — живописные его достоинства отмечает такой знаток искусства, как бывший польский король Станислав Понятовский. Размер обоих холстов был необычайно велик для художника — около трех метров высоты на два метра ширины. Еще один заказ на портрет Екатерины исполняется им для Государственного банка — императрица на фоне занавеса около колонны с бюстом Петра I и надписью «Начатое совершает» — официозный триумф состарившейся самодержицы.

Портретист «малого двора» — разве не стал им Левицкий после серии великих княжон? Пусть такого звания никогда не вводилось, но по существу именно Левицкий оказался тесно связанным с семейством Павла и от восшествия последнего на престол мог с полным основанием ждать перемены своих жизненных обстоятельств. Так выглядит все с позиций сегодняшнего дня, но события тех далеких лет никак не укладывались в подобную логичную схему.

Заказ на портрет Павла получает Боровиковский. Левицкий в числе других достаточно многочисленных портретистов приглашается Академией художеств для срочного выполнения портретов остальных членов царской семьи: для Павла это форма утверждения своих прав, с которым он очень спешит. Впрочем, на этот раз речь шла не об императорском дворце, а всего лишь о вновь образованном Департаменте уделов. Но даже здесь портрет

императора достается не Левицкому — Щукину, который запрашивает за него 2 тысячи рублей. Боровиковского ограничивают портретом великой княжны Елены Павловны, Левицкий берется за портрет новой императрицы, Марии Федоровны, и назначает за него цену 2500 рублей. Цены для Департамента оказываются слишком высоки, и в результате затянувшихся переговоров следует заключение художников, «что есть ли воля его императорского величества есть повелеть им написать вышеупомянутые портреты, то они полагают никакой своим трудам цены. А поелику предоставлена им свобода от Департамента Уделов объявить такую цену, какую каждый из них за труды свои полагает, то и не соглашается из них никто взять менее просимой цены».

Трудно себе представить подобное единомыслие и решительность со стороны безукоризненно исполнительного Щукина, слишком молодого для высказывания собственных взглядов Угрюмова или и вовсе не известного при дворе Жданова. Зато весь эпизод слишком напоминает историю с иконостасами московских церквей Екатерины и Кира и Иоанна, выигранную непреклонностью позиции Левицкого. После стольких лет славы и признания Левицкий снова оказывается одним из исполнителей группового заказа и остается неизменным в своем умении отстаивать права художников перед заказчиком.

В конце октября того же года Совет Академии просматривает девять представленных эскизов. Три из них утверждаются, остальные возвращаются на доработку. Но ни в этот раз, ни позже Левицкий не примет участия в выполнении портрета императрицы. Скорее всего, художник решил не подвергать себя унижению, которое ждало его в Совете Академии.

Да, немедленно по вступлении на престол, в первый же день, Павел отдает приказ освободить Новикова из крепости. Над просветителем формально не тяготеет больше никаких обвинений, и если он отправляется на жительство в свое крохотное родовое сельцо Авдотьино, не следствие ли это всего лишь расстроенного здоровья. Современники не скрывают тяжелейшего впечатления: сорокашестилетний полный сил и энергии мужчина через четыре с половиной года выходит из крепости «стар, дряхл и согбен», хотя его заключение добровольно разделял врач, последователь новиковских идей. Пребывание в Авдотьино выглядело естественным. Но ведь новый император, со своей стороны, не выказал никакого желания привлечь Новикова к какой бы то ни было деятельности, просто видеть его в Петербурге. Освобождение как одно из многих: Павел спешил избавить двор от былых приспешников Екатерины,

он должен был не соглашаться с нею и во всех ее политических приговорах — обязательный залог новой политики нового монарха.

Но уже с Радищевым все выглядит иначе. Он возвращается из илимской ссылки не сразу (предписание Павла последовало только в конце ноября 1796 г.) и с какими же строгими ограничениями. Бывшему ссылкеному назначено для жительства сельцо Немцово Калужской губернии. За его переписку и поведение несет личную ответственность калужский губернатор, и нужно высочайшее разрешение, чтобы Радищев мог съездить в Саратовскую губернию навестить больных и престарелых родителей. Для Екатерины Новиков хуже Радищева. Павел почти игнорирует деятельность Новикова — лишь бы он сидел в своем сельце! — и безошибочно сосредотачивает свое внимание и подозрительность на Радищеве. Понадобится еще одна смена царствования, чтобы Радищев получил наконец действительную свободу. Павел признавал, что обвинения, выдвинутые против Радищева в 1790 году, имели первостепенное значение и опасность тем более после событий французской революции. Эти обвинения гласили, что Радищев преступил должность подданного изданием книги, «наполненной самыми вредными умствованиями, разрушающими покой общественный, умаляющими должное к властям уважение, стремящимися к тому, чтобы произвести в народе негодование противу сана и власти царской».

В 1798 году Капнист непредусмотрительно выступит со своей комедией «Ябеда», с ее образами взяточничества, лихоимства, попрания всех человеческих прав и законов, с вошедшей в поговорку песенкой одного из главных героев — Хватайко:

«Бери, большой тут нет науки.  
Бери, что только можно взять.  
На что ж привешены нам руки,  
Как не на то, чтоб брать».

Комедия выдерживает всего четыре представления и не просто снимается со сцены — Капнисту грозит ссылка в Сибирь со всеми теми мерами строгости, на которые было способно правительство Павла. И нужны чрезвычайно влиятельные и самоотверженные покровители и друзья, чтобы дело ограничилось простым запрещением пьесы. Направление действий правительства Павла не вызывало никаких сомнений: никакого «вольтерьянства», «мартинизма», никаких «умствований» вне границ государственной официальной догмы.

Но в этих границах места для Левицкого и его единомышленников не оставалось. Положение мастера со всеми его убеждениями, связями, совместными с друзьями «умствований», несмотря на состоявшиеся придворные заказы, не только не улучшилось — оно становилось безнадежным.

Левицкий не порывает с Новиковым, встречается с сыновьями Радищева — разве это не сигнал опасности для его бывших покровителей вроде Безбородко. Скорее всего, заказ на портреты великих княжон был организован именно им, тем более, что он играл немаловажную роль и в выборе женихов для царственных невест. О его продолжающихся контактах с художником свидетельствует то, что Левицкий пишет портрет зятя Безбородко, Г. Г. Кушелева, к которому вскоре перейдет знаменитая галерея зрителя и реставратора этого собрания живописца Иоганна Гауфа. В отличие от других царедворцев Екатерины, Безбородко не только не утрачивает бывшего положения при дворе, наоборот — он наконец-то назначается канцлером, знак особого доверия и признательности нового императора.

Молва — опять молва! — утверждала, что именно Безбородко Павел был обязан престолом. Екатерина якобы передала будущему канцлеру завещание в пользу старшего своего внука, будущего Александра I, но Безбородко никак не склонен рисковать. Должность одного из опекунов при малолетнем императоре явно не стоила в его глазах расположения настоящего императора: завещание было им передано Павлу еще тогда, когда Екатерина доживала свои последние минуты. Впрочем, даже не передано. Считалось, что должность канцлера была куплена одним выразительным жестом: Безбородко бросил на глазах Павла бумагу в горящий камин и тут же по его поручению сел писать манифест о вступлении на престол нового императора. Все вместе взятое не заняло и нескольких минут.

Но Безбородко и раньше умел не раздражать Павла. Он не относился к числу тех, кто строил свои жизненные расчеты на одной Екатерине. В 1785 году Екатерина дарит Безбородко московский дом А. П. Бестужева-Рюмина, приобретенный в казну от его наследников. Но достаточно Павлу двумя годами позже выразить желание обладать именно этим дворцом, как Безбородко безоговорочно передает его великому князю, несмотря на все стоявшие немалых денег усовершенствования и переделки. Предусмотрительная уступчивость увенчивается историей с завещанием. Но даже такая услуга не могла уверить Безбородко в прочности его положения при дворе. Ему легко убедиться, что старые слуги все равно доверием не пользовались, да и особенности характера Павла, его полнейшая

неуравновешенность никому никаких гарантий не давали. Безбородко не склонен помогать никому из старых друзей. Очень скоро он начинает искать способа удалиться от двора и избавиться себя от рискованных перемен настроения самодержца. Существовала ли здесь прямая связь, но и Левицкий больше не получает никаких связанных с царским двором заказов.

В непосредственной близости к императору стоит еще и Нелидова. Но она, вспоминая о художнике, если бы даже и захотела, ничем помочь Левицкому не могла. Кстати, после смольянок Левицкий писал ее еще один раз, в 80-х годах. Но дни слишком давней фаворитки при новом дворе сочтены. Романтика старой дружбы никак не устраивает наконец-то дорвавшегося до власти Павла, и он тем охотнее меняет ее на открытый роман с молоденькой Лопухиной.

Никаких перспектив не открывается перед Левицким и в отношении Академии художеств, хотя его имя как мастера приобрело настолько безусловный вес, что из русских портретистов его одного называют все справочники по Петербургу, все первые появлявшиеся в печати 90-х годов обзоры культурной и художественной жизни столицы. В 1790 году Георги в немецком издании «Опыта описания русского столичного города Санкт-Петербурга» называет Левицкого среди проживающих в столице художников (лишнее доказательство ошибочности предположения, что художник уезжал после отставки на Украину) как «профессора Академии и прославленного портретиста». Во втором издании книги, появившемся четыре года спустя уже на русском языке, автор с претензией на исчерпывающую полноту приводит всех сколько-нибудь значительных подвизающихся в Петербурге художников. Здесь Гине, Гонзаго, Грот, Губерти, Гутт, Михаил Иванов, Кнапп, Майр, Миттенлейтер, Тишбейн, Карл и Петр Скотти, из портретистов миниатюрист Гутт, Крейцингер, Лампи, Деляпьер и «Дмитрий Левицкий, профессор Академии художеств, славный живописец портретов». Георги добавляет, что произведения Левицкого находятся на почетном месте в музее Академии художеств и в собрании портретов Екатерины II в Эрмитаже наряду с Росленом и Лампи. Для всех характерно «изящнейшее письмо», а Левицкий к тому же «отличается наиболее прекрасной живописью платья».

Появляющееся в том же году в Риге «Описание Петербурга» на немецком языке Г. Шторха свидетельствует, что «нелегко найти род живописи, в котором бы Санкт-Петербург не имел одного или нескольких первоклассных мастеров». К их числу Шторх относит Грота, Гине, Кнаппе, Мейса, Тишбейна, Майра,

Миттенлейтера, Гонзаго и Левицкого — «русского, профессора Академии, прославленного портретиста», а также «рано умершего исторического живописца Козлова».

Они уходят один за другим, может быть, и не связанные с Левицким таким духовным родством, которое объединяло художника с Новиковым, но все равно очень близкие, отметившие своей дружбой и сердечным отношением целые куски его жизни. В мае 1791 года не стало Гаврилы Ивановича Козлова — профессору живописи исторической не успело исполниться пятидесяти трех лет. В «Санкт-Петербургских ведомостях» появляется объявление, что вдова коллежская советница Козлова продает с аукциона в собственном доме на Васильевском острове под номером 53 в Седьмой линии «живописные картины оригинальные и копии, гравированные, для чтения служащие книги, также от прежнего аукциона оставшиеся вещи». Последнее было явным преувеличением. Назначенный на 11 октября первый аукцион вообще не состоялся из-за отсутствия народа. Наследие одного из первых профессоров русской исторической живописи в девяностых годах уже никого не могло заинтересовать. Коллежской советнице Козловой остается возлагать все надежды на следующие аукционы, назначенные на всякий случай сразу на два дня подряд — 17 и 18 октября.

Четырьмя годами позже не станет и Антропова — в июне 1795 года. Его похороны состоятся на том же ставшем некрополем русских художников Смоленском кладбище. С наследством Антропова все обстоит гораздо проще. Еще в 1789 году он предоставит Приказу общественного призрения свой дом для устройства сиротского училища. По завещанию художника, этот дом переходит в собственность Приказа: у Антропова были очень ясные представления о своих гражданских обязанностях и обязательствах по отношению к осиротевшим детям своих товарищей по мастерству.

Ушли в далекое прошлое времена, когда первые питомцы Академии были еще только ремесленниками, для которых очень постепенно открывался мир знаний и сознание собственной значимости как художника и гражданина. Но это Академии времен Козлова и Левицкого обязаны своей увлеченностью не просто миром литературы и истории, но и живейшими политическими интересами тех, кто занимается в академических классах в девяностых годах. В 1798 году только что переведенный в старший, пятый, возраст А. И. Ермолаев пишет своим товарищам, будущему академику Востокову и книжному иллюстратору и архитектору А. И. Иванову, адресуясь к последнему: «Политическая твоя статья весьма хорошо написана,

и я тебя за нее весьма благодарю, а особливо за выписку об экспедиции и характера генерала Буонапарте. Я никак не могу всему верить, что о нем пишут в Лондонских известиях, и для многих причин. Мне нет времени представить тебе их по порядку, а скажу только то, что если бы Буонапарте не имел тех талантов, чрез которые он сделался столь известен, то я уверен, что Директория Французская не поручила бы ему главного начальства над такою армиею, какова Итальянская, на которую Директория положила в произведении главнейших своих планов против Римского императора; притом Буонапарте должен был бы во всем следовать советам Бертье; но мы напротив того знаем, что во время баталии при Лоди Буонапарте не послушался и — одержал победу. Стало быть Буонапарте имеет таланты, которые доставляют ему верх над неприятелем, в то время когда Бертье не находит в себе и столько искусства, чтоб хоть не проиграть баталии».

Подобному разбору событий внешнеполитических не уступают разборы явлений в современной литературе, авторами которых выступают те же пятнадцатилетние юноши. «Ты хвалишь Нарезного, — пишет в одной из своих записок А. И. Иванов, — а я похвалю тебе князя Долгорукова, коего я читал недавно две или три пиесы в стихах весьма прекрасные, по моему мнению. Штиль его не разнится от Фонвизина. Его ода к слову авось весьма замысловата... другая пиеса Я, там он с любезною откровенностию себя описывает. Еще недавно узнал я одного, весьма не последнего из русских авторов Хемницера, хотя я сие имя и знал, что он автор, но не знал, что он русской... Львов собрал и издал его басни, которые мне кажутся весьма прекрасными». Иными словами, весь круг друзей и единомышленников Левицкого прекрасно и во всех подробностях их действительных стремлений известен академистам, причем эта общность взглядов не оставляет молодых художников в бездействии.

Именно в их среде в те же годы образуется кружок, занятый вопросами «устройства политического бытия России», по существу первый политический кружок в стране. Но характерно и само упоминание имени Нарезного. В. Т. Нарезный еще остается студентом Московского университета, и речь идет о его самых первых публикациях в «Приятном и полезном препровождении времени» и «Ипокрене» — свидетельство того, насколько внимательно будущие художники следили за развитием родной литературы. И если в дальнейшем Нарезный станет одним из непосредственных предшественников Гоголя, то в последние годы XVIII столетия он выступает под сильнейшим влиянием

«звукופиси» Державина в стихах и прозе. В начале девяностых годов будущий академик-филолог А. Х. Остенек-Востоков переходит из Сухопутного шляхетного корпуса в Академию художеств, которая поражает его широтой интересов и увлечений своих воспитанников. «Эти товарищи, — напишет он в воспоминаниях, — настроили мой ум на особенные мечтания: согласно с книгами, которые мы читали, занимали нас попеременно приключения Жилблаза, открытие Америки, подвиги Кортеса и Пизарро, Робинзон Крузе и другие подобные предметы». Все это относится к так называемому третьему возрасту, предшествовавшему переходу в специальные классы.

Формально замена одряхлевшего и не способного ни к каким полезным для Академии действиям Бецкого, до конца поглощенного единственной мыслью удержать за собой все те многочисленные административные должности, которые когда-то так щедро отдавала ему Екатерина, А. И. Мусиным-Пушкиным открывала достаточно радужные перспективы. Не столько сановник и чиновник, сколько увлеченный и знающий археограф, знаток древнерусской литературы и источников, новый президент не мог не сознавать ответственности предложенного ему дела и, во всяком случае, обладать необходимым пониманием его специфики. Его речь при вступлении в должность вполне подтверждает это понимание: «Пламенеет сердце желанием и усердием к ревностному звания прохождению; но не равносильны оному ни сведения, ни способности». Правда, резкая самокритичность подобных слов не мешает Мусину-Пушкину уже через несколько месяцев войти в открытый конфликт с Советом Академии. Сами ученики отмечают начавшиеся изменения, подчас и не оставлявшие в академических документах следа. Один из них со временем напишет: «В конце того года умерла Екатерина II и пошли новые преобразования. Между учениками Академии завелась игра в солдаты». «Игра» не имела отношения к настроениям будущих художников и, напротив, способствовала рождению в них внутреннего протеста и самосознания.

Перемены наметились со всей определенностью и до смерти Екатерины, что заметно сказалось не только на среде Академии художеств, но и на ближайших знакомых Левицкого. Из братьев Храповицких остается все тем же Михаил, но Александр после удачно поднесенных императрице стихов, прославлявших ее путешествие в Тавриду, становится статс-секретарем монархини и уже советует Державину воздержаться от критических замечаний в ее адрес — совет безусловно дружеский и имевший в виду пользу Державина. В 1794 году поэт ответит недавнему другу

посланием:

«Товарищ давний, вновь сосед,  
Приятный, острый Храповицкий!  
Ты умный мне даешь совет,  
Чтобы владычице Киргизской  
Я песни пел  
И лирой ей хвалы гремел.  
Так, так! за средственны стишки  
Монисты, гривны, ожерелья,  
Бесценны перстни, камешки  
Я брал с нее бы за безделья.  
И был гудком,  
Давно Мурза с большим усом».

Это еще не основание для исчезновения былой близости, но дороги обоих литераторов явно разошлись, как разошлись они у Храповицкого и с Левицким. Спустя всего четыре года после первого послания Храповицкому Державин напишет другое, еще более откровенно утверждающее незыблемость взглядов поэта:

«Извини ж, мой друг, коль лестно  
Я кого где воспевал:  
Днесь скрывать мне тех бесчестно,  
Раз кого я похвалил».

«Обстоятельства чувствительно увеличивают круг моих познаний», — отмечает в дневнике середины девяностых годов один из воспитанников Академии. Обстоятельства, к которым относилась и атмосфера самой Академии, и политические реформы в стране, и события во Франции. Сама по себе учебная программа их не может удовлетворить. «Предавшись ремеслу архитектурному, я прозябал», — признается один академист. Поэтому к размышлениям о существе искусства присоединяется увлечение только что вышедшей первой книжкой «Аглаи» Н. М. Карамзина, коллективная работа над переводом романа Ж. Дюлорана «Отец Матье», представлявшего острую сатиру на общественные нравы и особенно духовенство. Академисты ограничиваются рукописными экземплярами, тогда как в русском переводе роман будет издан лишь шесть лет спустя. Они увлекаются Оссианом и русской историей.

«...Новгород Великий виделся только из дали. Подъезжая к нему за несколько верст еще открывается золотая глава

Софийского собора... Въехав в город, я почувствовал что-то такое, чего тебе описать не умею. История Новгорода представилась моему воображению; я думал видеть наяву, что я знаю по описанию; при виде каждой старинной церкви приводил я себе на память какое-нибудь деяние из Отечественной истории. Воображение мое созидало огромные палаты на всяком месте, которое представлялось глазам моим. Где теперь хоромы посадника Добрыни? думал я сам в себе и сердце мое сжималось; какая-то тоска овладевала оным. Наконец, представилась мне старинная стена крепости (по старинному детинца или тверди). Какой прекрасный вид! Стена уже получила цвет, подобный ржавчине, который гораздо темнее наверху, нежели внизу; и весьма походит на архитектурное построение. Зубцы по большей части обвалились, а на их месте растет трава и небольшие березовые кустики... в некотором расстоянии внутри крепости есть башня, которая по уверению некоторых людей составляла часть княжеских теремов. Не знаю, правда ли это, однако же когда мне о том сказали, то старинная башня сделалась для меня еще интереснее. Здесь может быть писана *Русская Правда*... Удалось мне окинуть глазом внутренность Софийского собора и найти, что славные медные двери, привезенные Владимиром из Херсона, которые нам столько рекомендовал граф Алексей Иванович Мусин-Пушкин, *не суть важны*, как говорит Михайлов, потому что они деревянные и сделаны при царе Иване Васильевиче в 1560 году, каким-то Псковитянином и каким-то Белозерцем, это я увидел из подписи, вырезанной на самих дверях...». Строки из частного письма питомца Академии любопытны не только тем, насколько серьезно занимались академисты отечественной историей и искусством ее прошлого, — в этом отношении Мусин-Пушкин неожиданно нашел здесь для себя на редкость благодарную, но и очень требовательную аудиторию, — не менее важен акцент, который делает будущий художник на идее вольности Древней Руси, существовавших в ней законов.

Но что вызвало быстрый уход Мусина-Пушкина с президентского поста — собственное ли желание (он был назначен сенатором), или желание Павла видеть в этой должности человека иных, более определенных политических устремлений? Мусина-Пушкина волнуют древнерусские рукописи, летописи. Свое положение обер-прокурора Синода он сумел использовать для того, чтобы пересмотреть неисчерпаемые в этом отношении сокровищницы отдельных монастырей и епархий. Отказа при своей должности ему опасаться не приходилось, не говоря о том, что духовенство и не дорожило

никакими письменными памятниками. К тому же Мусин-Пушкин организовал целую сеть комиссионеров, которые приобретали ему документы в разных городах. Можно по-всякому оценивать подобный способ составления знаменитого собрания, но, так или иначе, именно Мусину-Пушкину принадлежит открытие «Слова о полку Игореве», древнейшего списка Лаврентьевской летописи, новых списков «Русской Правды», о которой с таким волнением пишет молодой художник, и «Завещания Владимира Мономаха». Мусин-Пушкин не останавливается и перед тем, чтобы скупить у Сопикова все бумаги о Петре I.

Его завязавшиеся связи с академистами вряд ли могли устраивать нового императора, хотя административные распоряжения президента вполне укладывались в намечавшуюся схему официального искусства. Мусин-Пушкин начинает с назначения директора Академии по своему усмотрению, хотя этот вопрос всегда составлял прерогативу Совета. Бюрократизация художественной школы сказывается и на изменении взаимосвязи учебных классов. Вместо той самостоятельности, которой каждый из них в большей или меньшей степени обладал, отныне все живописные классы передаются в руководство профессора живописи исторической, тогда как все остальные — профессору исторической скульптуры. В этом новом методическом соотношении частей обучения Левицкому рассчитывать на бывшее его место не приходилось.

И все-таки несомненно выбор кандидатуры для заместителя Мусина-Пушкина не носил характера случайности. Граф Шуазель-Гуфье, еще недавно видный французский дипломат, с 1791 года живет в России, укрываясь от событий французской революции. Он вернется на родину через одиннадцать лет, когда революционные волны окончательно уступят место упорядоченности наполеоновской империи. А пока Павел намеревается использовать его действительно недюжинные познания в области искусства древности. Около пятнадцати лет граф совмещал свои дипломатические обязанности с художественными увлечениями, совершал поездки по Греции, гомеровским местам вместе с археологами, художниками, сам участвовал в раскопках и написал широко известную трехтомную «Живописную историю Греции». У него широкий круг знакомых среди французских художников, и директор Французской академии в Риме Ф.-Г. Менаж, которого он хочет пригласить для руководства классом исторической живописи и, значит, практически всей живописью в Академии, обладает европейской известностью. На сопротивление Совета Шуазель-Гуфье отвечает знаменательными словами ведомственного самодержца: «Я есмь и

буду впредь лично порукою во всех данных мною приказаниях». Подобная категоричность позиции в отношении подчиненных несколько не мешает ему безоговорочно выполнять в академических мастерских заказ супруги Павла — фиговые листки, которыми затем были обезображены находившиеся в Павловске античные статуи. Правда, Шуазель-Гуфье помогает Совету Академии осуществить чрезвычайно важную реформу — ввести институт вольноприходящих учеников, сказавшийся на всей системе академического обучения, но в остальном конфликтная ситуация лишала всякой свободы действий и Совет, и назначенного в 1799 году (впрочем, почти сразу умершего) В. И. Баженова — вице-президента, и конференц-секретаря А. Ф. Лабзина, не обладавшего к тому же сколько-нибудь ясным представлением о делах и положении Академии.

Появление Лабзина на горизонте Академии еще во время президентства Шуазель-Гуфье никак не свидетельствовало о проявлении императором либерализма. Лабзин с давних пор, еще со времени своих занятий в Московском университете, знаком с Новиковым, несомненно испытал на себе его влияние и долгое время сохранял уважение к деятельности замечательного просветителя. Но практические выводы, которые он делает из этих уроков лично для себя, слишком далеки по существу от действительных стремлений Новикова. Поэтому для Новикова его издательская и просветительская деятельность кончается заключением в крепости, Лабзину увлечение Новиковым не мешает в те же самые годы, без малейшего пятна на его политической репутации, стать высоким чиновником в секретной экспедиции Петербургского почтамта. Последующее недолгое пребывание в Коллегии иностранных дел послужило последней ступенькой перед назначением его конференц-секретарем Академии. Павел не видит в нем сотрудника и единомышленника Новикова, как то случилось с Левицким, но человека доверенного, которому он может поручить написать «Историю ордена святого Иоанна Иерусалимского» — мальтийских рыцарей, этих крестоносцев вольтерьянства и просветительства. Лабзину несколько не повредит и продолжающаяся после выхода Новикова из крепости переписка с освобожденным, но не избавленным от подозрений просветителем. И не было ли своеобразной формой контроля то, что основная переписка и пересылки от Новикова к Левицкому и обратно производились именно через руки Лабзина? Лабзин своим именем гарантировал их безопасность для обеих сторон, но, может быть, и для императора.

При всех своих возможностях Лабзин не вступится за

Новикова, не приложит усилий к тому, чтобы вернуть Левицкого в Академию и тем самым обеспечить ему официальное положение. Конечно, можно думать о том, что Академия и ее дела в действительности слишком мало занимают Лабзина. Он мало поднимается по служебной лестнице, и бывшее доверие Павла несколько не мешает совершенно исключительному к нему доверию Александра I: в 1804 году Лабзин, никогда не имевший никакого отношения к армии, назначается директором Департамента военных и морских сил, и это в преддверии становящейся день от дня все более реальной войны с Наполеоном. Годом позже серьезность его назначения подтверждается тем, что он назначается еще и членом Адмиралтейской коллегии. В свою очередь, все эти назначения не лишили Лабзина места конференц-секретаря Академии художеств, не помешали и его оживленной издательской деятельности.

Лабзин совсем не простой человек и в личном общении. Суровый до жестокости, не знающий снисхождения к человеческим слабостям и вместе с тем толкующий эти слабости только по-своему, не допуская никаких иных точек зрения, кроме его собственной. Он резок в обращении до грубости, и эта резкость истолковывается его сторонниками как проявление откровенности и прямоты, не мешающей ему, впрочем, в эти ранние годы быть угодным коронованным особам. И при всем том Лабзина действительно трудно заподозрить в неискренности мистических увлечений, стремлений к усовершенствованию духовного мира человека ценой отказа от мирских благ.

Непосредственно после портретов дочерей Павла Левицкий пишет одну из своих интереснейших работ — двойной портрет супругов Митрофановых. Историки относили его к середине и даже первой половине восьмидесятых годов, но эта датировка опровергается фасонами костюмов. Наброшенная на плечи Митрофановой шаль с топкой лиственной каймой характерна для английского производства середины девяностых годов, когда в России вообще впервые появилась мода на шали. О том же времени говорит и покрой платья и прическа «а ла Титус» с мелкими кудряшками на лбу и широкой лентой — парафраз на римские мотивы.

Насколько фиксированы позы в детских портретах Левицкого, настолько портрет Митрофановых производит впечатление случайно бросившегося в глаза художнику кадра. Немолодая женщина непринужденно остановилась, доброжелательно приглядываясь к художнику, ее супруг случайно вошел в кадр, заинтересованный объектом внимания жены. В этой

непринужденности движения, поз есть та подсмотренная художником непосредственность человеческого поведения и чувств, к которым обращается в эти годы сентиментализм. Такими можно себе представить героев Карамзина — мыслящими, чувствующими и обращенными к окружающему миру в своем непреходящем ощущении живого контакта с ним.

Кем были эти люди, явно внутренне близкие художнику? Семейное предание готово предположить, что существовала родственная связь между ними и женой Левицкого, как всегда, ничем не доказанная. Скорее, здесь можно говорить о том круге лиц, с которыми особенно тесно сходится Левицкий после своей отставки из Академии. И не один ли это из тех портретов, которые художник писал по договоренности с Новиковым и пересылал ему по мере того, как их удавалось закончить, — загадочный заказ, тайны которого не выдал ни Новиков, ни сам портретист. «Ежели есть у него еще оконченные портреты, то он бы весьма бы утешил меня присылкою их» — из письма Новикова Лабзину от 27 марта 1798 года.

Портрет Митрофановых не несет ни подписи Левицкого, ни указаний на изображенных на нем лиц. Определение последних — традиция, берущая свое начало в конце прошлого века, когда портрет, находившийся постоянно в частных собраниях, начал появляться на выставках русского исторического портрета. В нем много необычного — и композиционное построение и возрастное соотношение супругов. Женщина намного старше мужчины и занимает более значительное, чем он, место в изображении: не она дополняет портрет мужа, как то было принято в XVIII веке, а он сопутствует ей. В ее немолодом и некрасивом лице гораздо больше воли и определенности, чем в облике настороженного и, скорее, капризного ее спутника.

Но есть и еще одна особенность в этом двойном портрете Левицкого. По чертам лица изображенный на нем молодой человек напоминает А. Ф. Лабзина, которого пишет в эти годы для конференц-зала Академии художеств Боровиковский. Есть сходство с А. Е. Лабзиной и у его спутницы. Кстати, Лабзин был на десять лет моложе своей жены. Поженились они в 1794 году и познакомились с Левицким, насколько можно судить по письмам Новикова, в конце 1796 — начале 1797 года. Впрочем, знакомство Левицкого с Лабзиной могло возникнуть и гораздо раньше. Отец Лабзиной был тесно связан с семейством Воронцовых, и в частности с Семеном Воронцовым. Сама она со своим первым мужем, известным специалистом по горнорудному делу Карамышевым, жила в доме М. М. Хераскова в Петербурге, пользовалась особой симпатией и покровительством последнего,

через мужа знала и Львова и Хемницера. Овдовевшую Лабзину сблизило с ее вторым мужем увлечение «мартинизмом» в его мистическом варианте — она была одной из немногих, если не единственной женщиной, пользовавшейся полной их доверенностью и даже присутствовавшей на собраниях ложи, что в принципе было для женщин категорически запрещено. Эта серьезность, увлеченность общим делом, полнейшее пренебрежение к условностям светской жизни резко отличали Лабзину от ее современниц. Так не они ли были изображены Левицким — ошибка в именах здесь тем более возможна, что карьера Лабзина закончилась «жестоким ссылкой» и полной опалой. Пока всего лишь предположение, но позволяющее прочесть еще одну страницу в жизни художника.

# БЕЗВРЕМЕНЬЕ АЛЕКСАНДРОВСКИХ ЛЕТ

*Из мучительства рождается  
вольность...*

*А. Н. Радищев*

*Этого художника я глубоко  
уважаю.*

*И. Н. Крамской*

Писем было много. Скупых на слова. Не предназначенных для чужих глаз. Полных намеков и недомолвок. И повсюду повторялось все то же имя — Левицкий. В переписке с Лабзиным Новиков возвращался к имени художника постоянно.

Сразу по выходе из заключения — благодарность за память и помощь. Чуть позднее радость, что между Лабзиным и Левицким завязались дружеские отношения. В том же, 1797 году упоминание, касающееся тайной литературы «мартинистов»: «Прошу Вас сообщить ему первые три градуса и о сем меня уведомьте. Ему очень хочется».

1798 год: «Любезному другу Дмитрию Григорьевичу прошу, если найдете за нужное, сообщить и теоретический градус: пусть он будет иметь все, что теперь иметь можно». Увлечения художника можно назвать мистическими настроениями, но гораздо вернее — увлечениями философскими, стремлением разобраться в морально-нравственных нормах человеческой жизни и человеческого общежития. В том же году: «Любезнейшему другу Дмитрию Григорьевичу прошу вручить обещанный подарок, переписанный братом, время от времени буду сам кое-что пересылать. О прежде посланных к нему двух пиесах прошу уведомить». Письмо Новикова непосредственно предшествует открытию основанной А. Ф. Лабзиным масонской ложи «Умиравший сфинкс», в состав которой войдут и сам Новиков и Левицкий под псевдонимом Вилетского. Ложа находилась в Петербурге, и сохранившиеся протоколы ее свидетельствуют, что Левицкий постоянно, а Новиков время от времени посещали заседания.

К этим годам относятся написанные Левицким портреты отца и сына Билибиных, из которых последний был непосредственно связан с просветительской деятельностью «мартинистов».

«Весна девяностых годов» — определит последнее десятилетие XVIII века А. И. Герцен. Несмотря на ссылку Радищева, заключение в крепости Новикова, несмотря на обманутые надежды после вступления на престол Павла. Павел — наследник, десятилетиями ждущий власти, стареющий около престола, готовый на союз с любой оппозицией, и Павел — самодержец — разница между ними слишком велика. А между тем рост и могущество империи совершенно очевидны. Доступ к Черному морю, открывшийся в результате успешных турецких войн, не только упрочил ее положение крупнейшей европейской державы, но во многом определил и экономическое развитие России. В стране складывается всероссийский рынок, развивается промышленность, появляются вместо отдельных фабрик и мануфактур целые промышленные районы. Но обратной стороной того же процесса было обострение внутренних противоречий крепостнической системы, которое становится особенно ощутимым все в той же «весне» конца века.

Правительству Екатерины совсем не просто далась победа над Пугачевым, которая оказалась и не окончательной и не полной. К концу столетия волна крестьянских восстаний снова начинает нарастать, так ощутимо переключаясь с эхом французской революции, которому живо отвечает новая формирующаяся в стране сила — общественное мнение. В его создании принимают участие и передовая часть дворянства, и представители третьего сословия, и научная и художественная интеллигенция. Безоговорочное признание прав самодержца отошло в далекое прошлое. На смену ему приходит все более острая критика, требование решения тех проблем, которые возникают перед государством и обществом, и прежде всего проблемы крепостничества. Как бы категорически ни старалась Екатерина в последние годы своего царствования положить конец собственной игре в «вольтерьянство» и просветительство, как бы ни пресекала «вольнодумство» и «соблазны рассуждений», они уже существовали. Строки Державина стали знаменiem своего времени:

«Цари! — Я мнил: вы боги властны,  
Никто над вами не судья;  
Но вы, как я, подобно страстны  
И также смертны, как и я.  
И вы подобно так падете,  
Как с древ увядший лист падет!  
И вы подобно так умрете,  
Как ваш последний раб умрет!»

Екатерина могла выносить поражавшие даже ее непосредственное окружение своей жестокостью приговоры, могла выдвинуть на первый план Шешковского с его нечеловеческими методами «доследования истины», но ни она, ни обратившийся к откровенно реакционным действиям Павел не были в состоянии противостоять нараставшему общественному подъему. Именно поэтому Герцен и мог сказать об этом времени: «Никогда человеческая грудь не была полнее надеждами, как в великую весну девяностых годов: все ждали с бьющимся сердцем чего-то необычайного; святое нетерпение тревожило умы и заставляло самых строгих мыслителей быть мечтателями».

Никак не отозвавшись на вступление на престол Павла, Левицкий, подобно его ближайшим друзьям, возлагает совершенно исключительные надежды на приход к власти Александра I. Об этом говорит выполненный им рисунок коронационного портрета нового императора — преддверие официального заказа. Но набросок остается всего лишь наброском: заказа на портрет так и нет, и это также симптоматично, как и мгновенно решившаяся судьба Радищева. Александр снимает с бывшего ссыльного всякие запреты. Радищев оказывается в Петербурге и даже назначается членом Комиссии для составления законов. Но достаточно ему с его неизменным упорством вернуться к вопросу об уничтожении крепостной зависимости, о полном освобождении крестьян, да еще к тому же с землей, чтобы состоялся нешуточный разговор с руководившим делами Комиссии П. В. Завадовским. Завадовский недвусмысленно дает понять так и не унявшемуся «бунтовщику», что состоявшийся над ним суд и приговор легко могут быть повторены, да еще в более суровом варианте. Предупреждение оказывается для Радищева роковым. Мера его разочарования так велика, что он предпочитает покончить с собой — символическое начало еще радужных Александровых дней: «Жизнь несносная должна быть насильственно прервана». А ведь это всего лишь 12 сентября 1802 года.

Смерть Павла, воспринятая передовыми представителями русского общества как гибель тирана, и начало правления Александра I с его широкими политическими обещаниями, казалось бы, вели к осуществлению надежд, о которых говорил Герцен. Вопросы государственного переустройства становятся предметом всеобщего обсуждения.

Рождаются многочисленные проекты реформ, основной смысл которых, как бы они ни отличались друг от друга, сводился

к необходимости законодательного ограничения самовластья. Вместо господствовавшего еще совсем недавно понятия «повелевать» относительно монаршей власти выдвигается понятие «управлять», связанное с представлением о гражданских правах каждого человека, на какой бы ступени социальной лестницы он ни стоял. В этом же, хотя и более ограниченном плане разрабатывает ряд политических реформ и кружок «молодых друзей» Александра, пытавшихся претворить в жизнь программу дворянского либерализма.

В первые годы своего правления Александр усиленно создает видимость близости с этим кружком, готов всячески поощрять его деятельность. Он не отвергает в принципе идеи реорганизации государственного управления, но и не торопится переходить в этом отношении к практическим действиям. Видимость с первых же самостоятельных шагов устраивает его гораздо больше, чем действительность. Правда, общая обстановка в стране вынуждает императора в чем-то подкреплять обещанные воздушные замки. В 1802 году последовала реформа государственного управления, в результате которой был преобразован Сенат и введены вместо коллегий министерства. Здесь не было и речи о принципиальных переменах. Исполнители и деятели остались неизменными и с неизменными установками в полном соответствии с более ранними, но пророческими строками басни Капниста:

«Законы новые народу даны были,  
И перемена вся была бы хороша;  
Но скоро новые по-старому судили,  
Понеже старая была в судьях душа».

Практически единственную уступку времени представляло создание нового министерства — народного просвещения. В его ведение поступили Академия наук, Российская академия, университеты, число которых значительно увеличилось, Главное управление училищ и соответственно все училища, цензура, издание периодических сочинений, народные библиотеки, музеи. Цели министерства определялись тем званием, которое было дано его руководителю, — «министр народного просвещения, воспитания юношества и распространения наук».

В общем ряду назревших реформ вопрос «распространения наук» имел совершенно особое значение. Создание системы широко доступного образования было неотделимо от назревших социальных преобразований.

Еще в 1760-х годах А. С. Строганов приводил в Законодательной комиссии как основное доказательство

необходимости создания училищ для простого народа то соображение, что лишь когда крестьяне «из тьмы невежества выйдут, тогда и достойными себя сделают пользоваться собственностью и вольностью». Русские просветители противопоставляли деспотизму просвещение как главное средство, дающее человеку осознать и отстаивать свои права. Такая зависимость была ясна и для правительства Александра I, который, с одной стороны, соглашаясь на ставшую необходимой реформу, с другой — старался всячески ограничить ее действие. Введенные в январе 1803 года предварительные правила народного просвещения, объявляя школы доступными для всех лиц свободного состояния, в тоже время сохраняли в них неизменной старую сословную систему просвещения.

Но какими бы ограниченными ни были уступки Александра «духу времени» в эти первые годы его царствования, они делались под влиянием увлечения просветительскими идеями и давали свои несомненные результаты. Первое десятилетие нового века отмечено появлением многочисленных литературных и научных обществ, охотно обращавшихся к обсуждению политических проблем, разнообразных периодических изданий, активизацией литературной деятельности, к которой возвращаются многие писатели и среди них Карамзин, отошедшие от нее под влиянием реакционной политики Павла. Этому немало способствовал цензурный устав 1804 года, самый либеральный из всех издававшихся в XIX столетии, подчеркивавший лояльную позицию правительства.

Вместе с расширением круга читателей и зрителей происходит процесс общей демократизации литературы и искусства. Пробуждается независимая общественная мысль, среди представителей которой первенствующее положение занимают радищевцы — группа писателей и публицистов, следовавших идеям великого просветителя, хотя и без революционных выводов. Обращая свое творчество на пропаганду революционно-просветительских идей, радищевцы утверждают новую роль литературы как средства общественного и культурного преобразования страны. Те же возможности признаются и за изобразительным искусством, самый интерес к которому растет. В понимании передовых представителей русской культуры искусство находится в тесной зависимости от политической деятельности и идейной жизни общества. Художник — прежде всего гражданин, а его творчество — определенный гражданский долг, предполагающий постоянное и активное вмешательство в события окружающей действительности. На первый взгляд, эти тенденции служили прямым продолжением выдвинутых еще в

XVIII веке положений, тогда как по существу во многом противостояли им. Само по себе понятие гражданственности в XVIII веке было сословно ограниченным. Права и обязанности человека, самый строй его душевных переживаний ставились в прямую зависимость от его сословной принадлежности, предопределявшей точное и неизменное место каждого в общем государственном строе. Изменив сословному долгу, человек переставал быть истинным гражданином и сыном отечества.

Но теперь представление о человеке и его правах начинает освобождаться от сословных пут. Появляется понятие Человека с большой буквы, действительно равноправного и прежде всего свободного, как о том мечтал Радищев. Вместе с растущим протестом против крепостнической системы растет и интерес к отдельному человеку. Вне зависимости от сословной принадлежности за каждым человеком признается право чувствовать, мыслить, служить образцом для других. И в этом смысле портреты Левицкого были провидением, тем проникновением в душевный мир человека, который только теперь становился средоточием интереса для искусства.

Новое понимание задач искусства, предполагавшее его активную роль в жизни общества, обуславливало рождение новых тем и образов. Но что было особенно характерным — оно побуждает художников участвовать в идейной борьбе не только своими произведениями, но и своими личными действиями как граждан. Не удовлетворяясь тем, что они могли сказать в живописи или скульптуре, передовые мастера широко обращаются к публицистике и общественной деятельности.

Для начала века было очень типичным участие художников в кружках и обществах, так или иначе занимавшихся рассмотрением политических проблем. Их имена связаны с постановкой актуальнейших вопросов экономического и политического переустройства страны, с созданием проектов государственных реформ. Такие труды, как «Трактат о состоянии России в отношении внутреннего быта» Ф. П. Толстого, доказывающий необходимость уничтожения крепостного права, или «Речь о просвещении человечества» А. Х. Востокова, сыграли определенную роль в общем процессе развития независимой общественной мысли в России. Причем тот же Толстой был одним из ведущих членов декабристского «Союза благоденствия», а Востоков — «Вольного общества любителей словесности, наук и художеств».

Созданное при непосредственном участии радищевцев и отразившее в своей первоначальной программе их взгляды и установки, «Вольное общество любителей словесности, наук и

художеств» включает в себя почти весь политический кружок, возникший в стенах Академии художеств. Вопросам искусства здесь отводилось место, одинаковое по значению с вопросами науки и литературы. Сознание значительности вставших перед изобразительным искусством задач и полного их своеобразия относительно литературы и тем более науки наводит в 1802 году художников на мысль об организации совершенно самостоятельного общества, которое только «имело бы сношение с Обществом словесности».

Возникновение подобной идеи также было вызвано тем, что в образовавшемся к тому времени в России большом отряде художников всех специальностей уже начинала зарождаться потребность в определенных профессиональных объединениях. Выдвинутый Андреем Ивановым, Репниным и Востоковым проект этот, однако, не осуществился, и передовые художники продолжали группироваться вокруг самого «Вольного общества». Хотя последнее организационно объединило немногих мастеров, влияние его на художественную жизнь страны было очень существенным в смысле утверждения новых принципов в искусстве, и это влияние распространялось прежде всего на Академию художеств. Когда В. В. Попугаев в 1803 году предложил создать при «Обществе» институт почетных членов, то первыми кандидатами наравне с Державиным, Херасковым, Дмитриевым и Карамзиным оказались академические преподаватели Г. И. Угрюмов, И. П. Мартос, Г. Ф. Дойен и президент Академии художеств А. С. Строганов. Обращение именно к этим лицам не было простой данью уважения к наиболее прославленным и известным именам, оно обуславливалось прежде всего объективной целенаправленностью их деятельности, которая перекликалась с установками «Общества».

Вместе с этими именами было названо еще одно, по-видимому, не получившее в конце концов высочайшего одобрения и потому забывшееся имя — Левицкий.

Нет, это вовсе не было глухое двадцатилетие, последнее в жизни художника. Скорее, наоборот — годы, оставившие по себе память, наполненные напряженной, хотя и невидимой для постороннего наблюдателя борьбой. Левицкий не отказывается от надежды вернуть своему искусству официальное признание, возможность получать заказы и преподавать, друзья — от попыток ему помочь. И все время остается ощущение близкой победы: еще немного, еще один шаг, но снова художник отбрасывается в небытие обстоятельствами государственной жизни, новой проводимой правительством политики, личными расчетами тех, кто только что, казалось, принадлежал к самым

верным и надежным друзьям. В то же время только частные письма Новикова говорят о том, какие трудности приходилось преодолевать художнику и в семейной жизни. Какое-то, едва не кончившееся трагедией обстоятельство в 1804 году — Новиков горячо надеется, что, может быть, все обойдется и больше, не дай бог, не повторится. Это не смерть зятя, как предполагали некоторые историки, — она наступит в 1805 году, когда Левицкий и окажется вынужденным принять на себя заботы об овдовевшей дочери. Впрочем, считалось, что у Агафьи Дмитриевны двое дочерей, но академический документ тех же лет определенно говорит «о внуках и внучках», значит, настоящее число прямых потомков художника пока еще не установлено.

Но дело не в одних материальных заботах. Одно неразрывно сплетается с другим: официальное, освященное авторитетом императорской Академии художеств положение означает возможность получения заказов от лишних заказчиков, в ином случае опасющихся или переставших ценить «подозрительного» художника. Пришедший к руководству Академией А. С. Строганов не только помнит свой некогда написанный мастером портрет. Левицкий явно близок ему по своим взглядам, увлечениям, кругозору, и он делает тот решительный шаг, о котором и не помышлял считавшийся близким другом художника Лабзин, — о восстановлении портретиста в Академии.

Трудно себе представить два настолько противоположных характера, какими были Лабзин и назначенный в январе 1800 года на президентскую должность А. С. Строганов. Строганова нельзя отнести к собственно дворянской фронде, но он в течение всей своей жизни высказывается за человеческое отношение к крестьянам, за необходимость скорейшего и всестороннего просвещения народа. Последнее не устраивало Екатерину так же, как не будет устраивать ни Павла, ни Александра, какие бы формальные шаги они в этом направлении ни предпринимали. К тому же Строганов — человек, обладающий исключительно широким образованием и глубокими познаниями, в частности в области изобразительного искусства. У него редкое собрание художественных произведений и единственная по своей полноте в России библиотека. Это настоящий вольтерьянец XVIII века, с умом пронизательным и скептическим, рациональным мышлением и способностью с полным уважением отнестись к каждой точке зрения, в какое бы острое противоречие с его собственными взглядами она ни вступала. Строганов поддерживает, а точнее, инспирирует ходатайство, с которым обращаются к нему конференц-секретарь и вице-президент Лабзин и известный теоретик искусства П. П. Чекалевский

(кстати, если бы это была их собственная инициатива, они, давно находясь на академической службе, имели возможность ее проявить много раньше). Речь идет о возвращении Левицкого в состав Совета, «поскольку по его искусству и долговременному упражнению в живописном художестве, может и ныне полезен быть своими советами и опытностью».

При этом всплывают подробности и семейного положения художника: «Г. Левицкий находится ныне, как известно многим членам Совета, весьма в нужном состоянии, потому что по слабости его преклонных лет он не может уже столько работать и не может столько находить себе работы, как прежде; семейство же его умножилось содержанием внуков и внук, которых по смерти отца воспитывать должен он». И то, что двадцать лет назад послужило основанием для увольнения на нищенскую пенсию, теперь становится достаточным поводом для фактического восстановления художника на академической службе. Строганов санкционирует назначение мастеру оклада в полтора раза большего, чем тот, который он получал, будучи руководителем портретного класса, — 600 рублей в год. Все это должно служить «ко обеспечению состояния художника, способствовавшего некогда славе Академии». Та же тенденция находит свое отражение и в появляющейся литературе по искусству. Первые же издания подобного рода обращаются с полным пиететом к имени портретиста, будь то «Журнал изящных искусств», издававшийся Буле, или монографический обзор Реймерса «Императорская Академия художеств в Санкт-Петербурге (со времени своего основания до царствования Александра I)». Обе книги выходят в свет в одном и том же, 1807 году.

И снова разговор о старости художника носит чисто риторический характер. Левицкий появляется в Совете. Он, по-видимому, мечтает и о более деятельных связях с Академией, потому что, в связи с предполагавшейся эвакуацией Академии в Петрозаводск перед лицом событий 1812 года, ходатайствует о включении его в число отправляемых с воспитанниками преподавателей.

Но решение Строганова в отношении Левицкого опоздало. События, развертывающиеся после заключения в том же, 1807 году Тильзитского мира, не оставляют сомнений в изменении отношения Александра I ко всем видам свободомыслия, обвинение в котором тяготело и над Новиковым и над Левицким. К тому же развертывающаяся подготовка к Отечественной войне делала все предпринимаемые императором меры безусловными, исключая самую возможность их обсуждения или смягчения. К тому же в самый канун Отечественной войны Строганова не

стало: простудившись на торжественном освящении Казанского собора в Петербурге, он скоропостижно умер. Александр I не хочет повторять былых ошибок с выбором руководителя Академии, как и не хочет упустить возможности полностью подчинить ее бюрократической администрации. Смерть Строганова давала повод сразу же приступить к намеченным планам.

Академия должна стать проводником официального искусства — а это последнее начинает все больше разниться от поисков и стремлений передовых художников, — ей предстоит превратиться в департамент, подчиненный всем тем бюрократическим условиям, которые распространялись на имперских чиновников. Поэтому наблюдение над ней передается министру народного просвещения.

Период либеральных настроений Александра — «дней александровых прекрасное начало», по выражению Пушкина, оказывается слишком недолгим. Тильзитский мир, разрядив до известной степени международную обстановку, создал большие затруднения в экономике страны. Популярность нового императора среди дворянства начала быстро падать вплоть до идей нового дворцового переворота. Перед лицом подобной опасности Александр предпринимает решительные шаги для укрепления своей власти. Он назначает военным министром Аракчеева и одновременно начинает наступление на те небольшие уступки, которые были им ранее сделаны.

Самоубийство только что возвращенного из ссылки Радищева послужило предвестием зарождающейся реакции. Перед лицом опасности, которую таила в себе по отношению к крепостнически-самодержавному строю независимая общественная мысль, проявлявшаяся и в литературе, и в искусстве, и в самой постановке народного образования с его официально признанным уклоном в сторону философских и естественных наук, Александр предпочитает со всей определенностью выступить на защиту существующего порядка. Борьба за укрепление позиций самодержавия разворачивается под знаменем уничтожения «богопротивной философии» так недавно превозносимого французского просветительства, которое провозглашается повинным в распространении «вольнодумства и разврата».

Еще в годы правления Павла реакционно настроенные круги отмечали как одну из наиболее значительных заслуг императора введение им строгого контроля над идейной жизнью общества. «Мудрую прозорливость свою император Павел, — писал профессор И. Гейм, — доказал в споспешествовании истинному преуспеянию наук чрез учреждение строгой и бдящей цензуры

книжной. Познание и так называемое просвещение часто употреблено во зло чрез обольстительные нынешних сирен напевы вольности и чрез обманчивые призраки мнимого счастья. Европейские правительства, спокойно взиравшие на разврат сей, возымели наконец правильную причину сожалеть о своем равнодушии: возвратились в Европу мрачные времена лютейшего варварства. Сколь счастливою должна почитать себя Россия, потому что ученость в ней благоразумными ограничениями охраняется от всегубительной язвы возникающего всюду лжеучения».

По существу разделяя подобную точку зрения, Александр понимал, что в новых условиях методы Павла стали неприемлимыми. Он прибегает к более тонким приемам, задавшись целью регламентировать и ввести в надлежащее русло все проявления культурной жизни. Цензурный устав 1804 года продолжает оставаться в силе, но в нем приводятся в действие все те многочисленные пункты, которые позволяли создавать непреодолимую преграду для передовых идей. Как из своего непосредственного окружения Александр удаляет членов кружка «молодых друзей», так и в государственном аппарате вообще начинается постепенное замещение руководящих должностей лицами, свободными от либеральных увлечений. Проекты реформ, над которыми работал М. М. Сперанский, были заранее обречены. Смысл их создания сводился в конечном счете к тому, чтобы отвлечь внимание общества и смягчить происходивший переход от первоначальных широких реформаторских замыслов к реакционной идеологии «Священного Союза». Даже те немногие из предложений Сперанского, которые были осуществлены, правительственные круги сумели обратить на укрепление реакционного курса. Сам Сперанский в 1812 году был отправлен в ссылку.

Борьба с Наполеоном, по словам Белинского, «пробудила дремавшие силы России и заставила ее увидеть в себе силы и средства, которых она дотоле сама в себе не подозревала. Чувство общей опасности сблизило между собой сословия, пробудило дух общности и положило начало гласности и публичности». Но этим новым веяниям противостоял весь аппарат самодержавной власти. Русский царь становится во главе международной реакции, и именно его усилия приводят к тому, что Венский конгресс знаменует собой начало эпохи реставрации, принявшей особенно тяжелые формы в самой России. Поняв в полной мере роль идеологии в общественной жизни, Александр стремится создать официальное ее направление, противостоящее каким бы то ни было проявлениям свободной мысли. Теориям

противопоставлялась теория, доказательствам — доказательства. Другой вопрос, что официальная идеология получает все условия для того, чтобы стать всесильной.

Утверждение новых ее положений начинается снова с окончательного искоренения традиций философского просвещения XVIII века. В противовес ему выдвигается формула «постоянного и спасительного согласия между верою, ведением и властью». Это означало установление непрерываемого авторитета церкви, с точки зрения догматов которой рассматривается все построение специального и общеобразовательного обучения и содержание преподаваемых дисциплин вплоть до естественных наук и математики. «Науки не составят без веры и без нравственности благоденствия народного, — откровенно заявлял министр А. С. Шишков. — Они сколько полезны в благонравном человеке, столько же вредны во злонравном. Сверх того науки полезны только тогда, когда, как соль, употребляются и подаются в меру, смотря по состоянию людей и по надобности, какую всякое звание в них имеет. Излишество их, равно как и недостаток, противны истинному просвещению. Обучать грамоте весь народ или несоразмерное числу одного количество людей принесло бы более вреда, нежели пользы. Наставлять земледельческого сына в риторике было бы приуготовлять его быть худым и бесполезным, или еще вредным гражданином. Но правила и наставления в христианских добродетелях, в доброй нравственности нужны всякому». «Министр народного просвещения, воспитания юношества и распространения наук» стал отныне именоваться «министром духовных дел и народного просвещения», и сама по себе перемена титула давала достаточное представление о том курсе, какой правительство отныне собиралось осуществлять.

Естественно, что насаждение официального искусства начинает вестись прежде всего через Академию художеств как государственное учреждение. Над Академией устанавливается строжайший бюрократический контроль. Ограничиваемая и мелочно руководимая в своей практике административными предписаниями, Академия неизбежно теряла связь с передовыми направлениями в искусстве, хотя у их истоков стояли почти исключительно ее преподаватели и воспитанники, и тем самым лишалась своей былой роли идейного центра национального искусства. С октября 1811 года и вовсе, издается указ, «чтоб Академия впредь до повеления управляема была вице-президентом под ведением г. министра народного просвещения». Былая автономия Академии подошла к концу, и желание Левицкого вернуться в ее стены теперь тем более могло

встретиться только с отказом.

Казалось бы, частный эпизод в жизни художника, который к тому же мог быть вызван чрезвычайными обстоятельствами военного времени, в действительности определяет то положение, в котором отныне и до конца своих дней останется Левицкий. Никаких упоминаний его имени в делах Совета, ни в печати, никакого участия в выставках, которые будет достаточно регулярно проводить Академия художеств. Но ведь и Новиков будет оставаться в те же годы в своем Авдотьино, только теперь уже Лабзин не посредничает в его сношениях с Левицким и — почем знать! — начинает им препятствовать. Склонность Новикова к масонам в той мере, в какой последние представляли оппозицию официальной идеологии, становится все более неприемлемой для Лабзина, который, все глубже уходя в проблемы мистицизма, старается вообще исключить проблемы современности. И не потому ли его журнал с точно определяющим свою внутреннюю тенденцию названием «Сионский вестник» читается в тех домах и теми, кто представлял антипод освободительным настроениям будущих декабристов и тех, кто им сочувствовал. И если известный своими реакционными установками А. Н. Голицын в первые годы XIX века входит с представлением о закрытии изданий Лабзина, то непосредственно после Отечественной войны он же выхлопывает своему, казалось бы, идейному противнику орден Владимира. Другой вопрос, что после Венского конгресса Александр готов отказаться от любой формы «идейных неясностей», если даже они исходят от людей типа Лабзина. В декорациях, сооружаемых пусть вполне благонадежными руками, нет необходимости. Любые «умствования» представляются одинаково ненужными, нарушающими казарменный распорядок имперского существования.

Общепринятая точка зрения о неизменной связи Левицкого в последние годы его жизни с Лабзиным явно нуждается в пересмотре. Левицкий действительно становится членом организованной Лабзиным в 1799 году ложи «Умиравший сфинкс» и по своему положению в ней занимает второе место после Лабзина. Однако художник не был так «тверд» в своих масонских убеждениях, как бы того хотелось руководителю ложи с его безмерным честолюбием и стремлением подчинить своей власти всех «братьев». Категоричность позиции Лабзина сравнительно скоро вызывает первые недоразумения между членами ложи, все более острые конфликты, кончающиеся уходом отдельных «братьев». Здесь переплеталось воедино и нежелание признавать достаточно тяжелую и безоговорочную

ферулу Лабзина и чисто идейные расхождения, поскольку постулаты масонства в интерпретации Лабзина слишком явно противостояли идеям широко развившегося свободомыслия и гражданственности.

Уже после своего возвращения в состав академического Совета Левицкий фигурирует в протоколах «Умиряющего сфинкса», сохраняя по-прежнему свое второе по значению место среди ее членов. Здесь присутствует и другой художник — воспитывавшийся в Академии еще во времена Левицкого И. П. Чернов, который в 1800 году получил звание академика живописи исторической. С 1803 года он становится учителем рисования старших классов, и гравер Ф. И. Иордан пишет о нем: «Иван Потапович Чернов был хороший художник, учитель и как человек был примерный, примерная личность, к тому же мягок был и очень набожен. Высокого роста, деятельный учитель был всеми уважаем». Остальные члены ложи были из дворян, причем занимавших немаловажные места на государственной службе. Одним из наиболее влиятельных был А. Г. Черевин, в доме которого в Двдцатой линии Васильевского острова происходили собрания «Умиряющего сфинкса» часто под предлогом любительских спектаклей, к которым выпускались специальные афишки: «Ее превосходительства притворными актерами представлено будет...» В 1809 году Черевин женился на сестре известного «мариниста» Д. П. Рунича, находившегося под особым покровительством Новикова, очень дружного с их отцом. Левицкий в это время продолжает работать как художник, о чем свидетельствует уважительное упоминание в «Санкт-Петербургской адресной книге»: «Левицкий Дмитрий, надворный советник и Советник при императорской Академии художеств. Васильевская часть в собственном доме».

Остается неизвестной причина, по которой Левицкий выходит из состава лабзинской ложи. Впрочем, к 1818 году, достаточно подробно описанному в дневнике А. Е. Лабзиной, исчезает весь первоначальный состав «Умиряющего сфинкса». Последним оказывается Черевин, о «бунте» которого она вскользь упоминает. «Бунт» Левицкого явно произошел значительно раньше — дополнительный предлог, отрезавший для художника всякие связи с Академией. Непримируемость Лабзина относительно каждого, кто хоть в какой-то мере уклонялся от его властной руки, общеизвестна. Левицкого «забывают» приглашать присутствовать в Совете, и одновременно из окружения Лабзина начинают ползти слухи о недомоганиях художника, неспособности работать, доходящей до фанатизма религиозности. А. Е. Лабзина ни разу не называет имени Левицкого, тогда как

видевшая все происходящее только глазами своей суровой воспитательницы С. Лайкевич, если что-то и отмечала в своих многих годах позже написанных записках, то так, как это виделось обоим Лабзиным.

Однако внимание к Левицкому, проявленное при поддержке Строганова, находит отклик и в том отношении, которое испытывают к художнику представители молодого поколения живописцев, в том числе академических преподавателей. Тогда как С. С. Щукин неизменно остается в стороне, вернувшийся из заграничной пенсионерской поездки А. Г. Варнек ищет способа поддержать старого мастера и выразить ему уважение молодых портретистов. За отсутствием штатных мест Варнек не зачисляется в Академию и выражает желание начать преподавать бесплатно. Предложение Строгановым принимается, и по его указанию новому педагогу выделяется самостоятельный класс из числа учеников портретного и исторического классов. Это сразу же уравнивает Варнека в правах со Щукиным, и одним из первых его жестов в отношении Левицкого становится предложенная И. Яковлеву программа на звание академика — портрет Левицкого, в котором Варнек, согласно академическому преданию, сам проходит лицо. Тогда же появляется и своеобразный групповой портрет, свидетельствующий, что Левицкий ценился наравне с историческими живописцами, — объединенные на одном холсте погрудные портреты Левицкого, Егорова и Шебуева, послужившие оригиналом гравюры Ф. И. Иордана. Все обрывается сразу после Отечественной войны.

Возможно, для чиновничьей администрации обращение к Левицкому послужило лишним доказательством влияния художника на молодежь и собственно Академию, что при его неизменной подозрительности, с точки зрения политического надзора, было крайне нежелательно.

Кстати, произошедший после смерти Строганова переход Академии в ведение министра народного просвещения на первых порах, пока эту должность занимал А. К. Разумовский, означал укрепление позиций Лабзина. Чрезвычайно независимый по характеру, А. К. Разумовский за год до смерти Екатерины вышел в отставку, категорически отказавшись одобрить в качестве сенатора один из предложенных императрицей проектов. Его возвращение на государственную службу состоялось только в 1807 году в качестве попечителя Московского университета, после чего в 1810 году он занял пост министра народного просвещения. Навязываемые правительством в этой области меры были приняты им враждебно, и сразу же после Отечественной войны он снова и окончательно ушел в отставку. Но в своей

недолгой деятельности А. К. Разумовский полностью доверял именно Лабзину, с которым его объединяли масонские увлечения. В связи с его уходом Академия передается под непосредственное начало «управляющего министерством просвещения» А. Н. Голицына. С апреля 1817 года ее фактическим единовластным хозяином становится назначенный президентом А. Н. Оленин.

Неплохо разбиравшийся в задачах Академии, причастный к проблемам искусства, Оленин, как ни парадоксально это звучит, во многом именно поэтому нанес Академии непоправимый урон. «Алексей Николаевич был слишком самонадеян в своих познаниях и слишком много верил в непогрешимость своих взглядов и убеждений», — отзовется о нем Ф. П. Толстой. Личные вкусы и убеждения нового президента совпадали во многом с общими взглядами на искусство правительственных кругов, и это обуславливало особенную активность Оленина в проведении отдельных официальных установок.

«Я не знаю, на что господин президент, — писал по этому поводу Лабзин, — отнимает и у себя, и у Академии право посылать или не посылать в чужие края воспитанников? На что подвергать себя стеснению или зависимости от другой власти в том, на что вы имели полное право и разве лишили себя одного тем, что стали представлять о сем государю? На что нам связывать себе руки в отношении приема вольных пенсионеров, платящих за себя?» Вопросов возникало множество. Но то, что справедливо представлялось Совету ограничением прав Академии, на деле полностью отвечало желаниям нового президента. Ограничивая все действия Академии властью министра и самого императора, Оленин за этим прикрытием фактически приобретал полную независимость от Совета и возможность неограниченно предписывать ему. Всякое возражение академических преподавателей как нельзя легче и проще снималось предписанием свыше. Конфликт Оленина с Лабзиным приводит не только к его увольнению, но и к последующей ссылке.

Впрочем, ни новый президент, ни лишенный должности Лабзин уже не могли иметь никакого значения для Левицкого. Достаточно давно отстраненный от академической жизни, он уже относится к ушедшему поколению, и Оленину представляется вполне естественным вообще не замечать факта его существования. Левицкий должен быть доволен, что ретивый начальник не обращается к пересмотру его жалованья, как то Оленин делает в отношении других заслуженных лиц в Академии. На открывающихся академических выставках нет его работ, в

письменных годовых отчетах — сведений о нем. Творческое небытие или неприятие — что стояло за этой непреклонной позицией академической администрации, чиновников, печати?

Ссылка Лабзина, формально вызванная непочтительным отзывом об очередном кандидате в почетные вольные общники — если выбирать по принципу близости к его императорскому величеству, то надо начинать с царского кучера, — в действительности означала запрет на всякое проявление «мартинистских» увлечений. Какими бы ни представлялись к этому времени отношения Левицкого с Лабзиным, всякое обращение официальных кругов к живописцу было отныне предрешено. Тень «подозрительности» становилась клеймом отвержения.

Молчали академические отчеты, молчали «независимые» критики, но мастер жил и продолжал работать — это безоговорочно признавали его первые биографы. В споре с ними последующих историков основным камнем преткновения становился подписной и датированный 1818 годом портрет Николая Адриановича Грибовского. Версия некоего «П. Левицкого» выдвигалась в отношении портрета из Познани. Она появилась еще раньше в отношении портрета Н. А. Грибовского. В последнем варианте эта версия основывалась на письме полтавского губернского прокурора Грибовского к местному же генерал-губернатору Репнину о приезде в Полтаву портретиста Левицкого, берущего за портрет по сто рублей ассигнациями. Именно этому безвестному и со «сходным» гонораром художнику и приписывался принятый Дягилевым, Грабарем, Скворцовым портрет, который тем самым становился портретом или самого губернского прокурора, или кого-то из членов его семьи.

Художник Левицкий — не Дмитрий! — в эти годы действительно существовал и подвизался на Украине. Подписанные полным его именем — Петр Левицкий — портреты дошли до наших дней: датированный 1820 годом портрет генерал-губернатора Малороссии Н. Г. Репнина, находившийся до последнего времени в городе Лебедине, и датированный 1826 годом портрет Г. П. Митусова в собрании Русского музея. По профессиональному уровню они несопоставимы с портретом Грибовского — здесь повторяется история с упорно приписывавшимся Ивану Никитину «Древом государства Российского», беспомощной ремесленной поделкой его московского тезки и однофамильца. Не менее существенно и свидетельство современных источников.

Знакомство Левицкого с семьей Грибовских, точнее, с его главой Адрианом Моисеевичем, относится еще к восьмидесятым

годам XVIII века. Выходец из Малороссии, студент Московского университета, тот обратил на себя внимание Державина своими переводами, легкими, непринужденными, отмеченными тонким чувством языка, — в 1784 году в Петербурге выходит в его переводе идиллическая повесть Д'Арно «Опасности городской жизни». Назначенный в Петрозаводск, Державин забирает вчерашнего студента с собой, но здесь слишком быстро раскрывается другая сторона натуры Грибовского. Азартный игрок, он проигрывает казенные деньги, чтобы выйти из положения, находит себе нового покровителя в лице Потемкина, необъяснимым вольтом переходит затем из походной канцелярии «светлейшего» к его злейшему врагу фавориту Зубову и с помощью последнего занимает место статс-секретаря Екатерины вместо окончательно отошедшего от двора Державина.

Грибовский едва успевает заявить о себе в столице неслыханной даже для екатерининских времен роскошью, мотовством, оркестром, куда собирает лучших музыкантов и где сам неплохо играет на скрипке Страдивариуса — предмет его невероятной гордости, как наступает расплата. С приходом к власти Павла он лишается всех должностей, высылается из Петербурга, а через несколько месяцев оказывается под следствием в Петропавловской крепости по обвинению в краже картин и имущества из Таврического дворца и к тому же в переселении казенных крестьян на свои земли. Огромный выкуп, ценой которого Грибовский возвращает себе свободу, еще не может разорить его. Но через год он оказывается на этот раз в Шлиссельбургской крепости по обвинению в продаже в Малороссии казенных земель.

Обвинения в полной мере оправдываются, но вступление на престол Александра I приносит Грибовскому прекращение следствия. Свобода не означает в этих условиях оправдания. Путь на государственную службу для него закрыт. Грибовский переезжает в Москву, и здесь, проматывая остатки былого состояния, примыкает к «мартинистам» — фрондерство, в котором находят выход его личные разочарования. После событий 1812 года он вынужден и вовсе скрыться в единственном сохранившемся от распродажи имений селе Щурове под Коломной, но и живя там, объявить себя в 1817 году банкротом. Впрочем, в этом последнем шаге кредиторы усматривают способ избавиться от нарастающих долгов. Грибовскому до конца своих дней приходится судиться, защищаясь от обвинения в так называемом злостном банкротстве. Незадолго до смерти бывший статс-секретарь напишет свои воспоминания о Екатерине, естественно, очень приблизительные по сообщаемым в них

фактам, — ничья память не способна выдержать тридцатилетнего разрыва во времени, — и позаботится оставить потомству свой портрет кисти модного миниатюриста двадцатых годов XIX века Фюгера.

Единственный сын Грибовского, Николай, унаследует от отца способности к языкам — после участия в Отечественной войне 1812 года он работает переводчиком — и связь с «мартинистами», симпатии к которым носят у него глубокий и искренний характер. Его-то портрет и пишет в 1818 году Левицкий — факт, подтверждаемый родным племянником Николая Адриановича, сыном его единственной сестры, вышедшей замуж за В. Губерти. Если трудно полагаться на семейные предания вообще, то утверждения Н. В. Губерти представляют исключение. Один из крупнейших русских библиографов, автор отмеченного Уваровской премией классического трехтомного труда «Материалы по русской библиографии» (XVIII век), он обладал тем методом установления фактов, который позволяет с доверием относиться к сообщаемым им сведениям. При этом характерно, что портрет Н. А. Грибовского несет на себе совершенно такую же формулу подписи: «P. Lewizky pinxit A. 1818». Двойное повторение буквы «р» не вызывало никаких сомнений ни у кого из первых исследователей, начиная с С. П. Дягилева и И. Э. Грабаря. Не вызывало сомнений и написание фамилии, отличное от ранних работ художника. Почему? Но, прежде всего, с тех пор прошло полвека, и мастер вполне мог подписаться по-иному. Подобно своему отцу, Левицкий мог допустить изменения в написании фамилии, потому что в латинской транскрипции оно оставалось для него чужим: русский художник переводил здесь свое имя с родного языка. Такая необходимость в данном случае диктовалась, скорее всего, прямым желанием заказчиков. Было еще одно обстоятельство, говорящее о высокой культуре Левицкого: на рубеже XVIII — начала XIX веков в польской грамматике были приняты новые правила, которым и отвечала подпись 1818 года.

И все же — кем был «Дедушка с золотой кофейной чашкой» или из кого складывался круг заказчиков художника в эти поздние годы? Предполагать иностранное происхождение изображенного мужчины, по-видимому, не приходилось. Об этом свидетельствовали детали щегольского его костюма, принятые в русском и столичном обиходе, и награды — орден Владимира IV степени и дававшаяся на гражданской службе памятная медаль 1812 года. Наконец, на полке стояли русские книги. Ни орден — слишком низкой степени, ни рядовая медаль не давали оснований для установления имени изображенного. Едва ли не

единственной посылкой могли здесь служить две книжки с надписью «Valerie» в сочетании с изображенными рядом словарями и тот факт, что в семье владельцев портрета достаточно молодо выглядящий мужчина был известен под именем дедушки — возможное, хотя далеко не обязательное свидетельство родственных отношений портретируемого.

Под титулом «Valérie» известен некогда нашумевший роман «Valérie, ou lettres de Gustave de Linar», изданный в Париже в 1803 году и принадлежащий перу Юлии Криденер. Именно это парижское двухтомное издание в серых бумажных переплетах и представлено на портрете. Необычайно популярный в момент своего выхода в свет, роман, однако, быстро забылся. И если в недолгий период успеха его единственным и притом очень злым критиком оказался едва ли не один Наполеон — вина, которой автор не простила ему до конца своих дней, став яркой антибонапартисткой, — то после 1812 года упоминания о романе исчезли. Присутствие книги на портрете позволяло предполагать существование личного отношения к ней изображенного лица, по крайней мере об особенностях его вкусов. Изданный на нескольких европейских языках, роман не дождался перевода на русский, хотя подобная попытка была в свое время сделана и принадлежала чиновнику Министерства иностранных дел А. А. Стахиву. Но это составляло очень любопытную страницу его жизни.

Внук придворного священника и духовника Екатерины I, сын дипломата, Стахив родился в Стокгольме и с самого рождения был предназначен к дипломатической службе. Но первый же шаг на ней оказался для молодого человека на редкость неудачным. Личная протекция Никиты Панина позволяет Стахиву получить место секретаря у русского посла барона Криденера. Бурный роман с женой последнего вынуждает его оставить службу и вернуться в Россию. Для баронессы окончание этого эпизода совпадает с рождением в 1787 году ее дочери, Жюльетты. Полная романтических приключений жизнь Юлии Криденер коснулась в дальнейшем биографии многих европейских знаменитостей — от академика Суарда до прославленного певца Гара и гусара де Фрежвиля, и все же, обращаясь после сорока лет к литературным опытам, баронесса использует в качестве канвы для своего наиболее удачного романа историю отношений со Стахивым. Впрочем, Ю. Криденер никак нельзя заподозрить в неопытности и неумении устраивать свои дела. Во многом она собственными силами создает моду на роман: покупает журналистов и критиков, платит модисткам за фасон шляпок «à la Valérie», за шарфы и ленты того же выдуманного цвета. Женская мода явно

опережает моду на героиню романа, которой она якобы порождена.

Вряд ли им довелось снова встретиться. Мысли Ю. Криденер целиком поглощены политикой и мистицизмом. Она добивается близости с Александром I и во времена Венского конгресса даже оказывает на него известное влияние, хотя в дальнейшем император достаточно категорично ограничивает баронессу в ее мистических увлечениях. Только в 1818 году она оказывается снова в России вместе со своей недавно вышедшей замуж дочерью Жюльеттой фон Беркхейм, муж которой поступает на русскую службу.

За прошедшие годы Стахив не устроил своей жизни. Он холост, ничего не добился по службе — изображенные Левицким награды соответствуют тем, которые он приобрел, — тяжело болен и знает об этом. Среда, с которой он многие годы связан, — «мартинисты» (о принадлежности к их кругу говорит вколотая в его галстук булавка). Решив заказать портрет, он, естественно, обратился к художнику, с которым постоянно встречался в доме Черевина. Идея предсмертного портрета при отсутствии семьи и детей оправдывалась только дальнейшей судьбой полотна — оно становится собственностью Жюльетты фон Беркхейм, а в дальнейшем ее родственников Фиттингфов и Мирбахов. Стечение всех этих обстоятельств и позволяло предположить, что «Дедушка с золотой кофейной чашкой» представлял именно А. А. Стахива. Среда, в которой продолжал вращаться Левицкий, была средой «мартинистов» из числа тех, которые сохраняли верность идеям просветительства, не приняли усиливавшихся год от года тенденций, представленных деятельностью Лабзина. Лишнее доказательство тому — различие дорог, по которым расходятся Левицкий и Боровиковский.

Левицкий порывает с Лабзиным, Боровиковский неоднократно пишет портреты его самого, его жены и воспитанницы. Добрые отношения портретиста с этой семьей сохраняются вплоть до самой ссылки Лабзина. Продолжающееся увлечение мистицизмом приводит Боровиковского после этого в кружок Татариновой, тогда как Левицкий совершенно отходит от мистиков. В начале двадцатых годов имели право существовать, по идее Александра I, только самые крайние реакционные мистики, вроде Татариновой, — не даром на протяжении стольких лет ее кружок собирается в самом Михайловском замке, унылой резиденции Павла и месте его гибели. Александр одно время даже посещает эти собрания. Достаточно долгое время их негласно поддерживает и Николай I: слишком надежно уводили от современных вопросов подобного рода мистические

умствования. Иное дело «мартинисты», с которыми связан Левицкий.

Их неортодоксальное истолкование религиозных догматов было обращено на утверждение человеческих прав, осознание практической их реализации, которое неизбежно становилось помехой в распространении доктрины официальной идеологии. Позиция Левицкого здесь слишком определена, и таким же определенным становится отношение к нему государства. Смерть члена Академии, советника должна быть отмечена если и не некрологом, то по крайней мере строкой в годовом академическом отчете. Но смерть Левицкого проходит совершенно незаметно. Пройдет без малого полтора столетия, пока внимание исследователей обратится к архиву все той же приходской церкви Андрея Первозванного на Васильевском острове, чтобы с изумлением обнаружить, что до последнего дня жизни перед художником была все та же Линия, привычная перспектива охватившей улицу Невы, силуэт Академии художеств. В метрической книге церкви, давно поступившей в фонды Государственного исторического архива Ленинградской области, под 7 апреля 1822 года стояла запись о смерти художника и о том, что похоронен он на Смоленском кладбище. Похоронами не занимались ни родственники — иначе для них не было бы неразрешенной загадкой место смерти и погребения Левицкого, ни Академия — вдова не получает даже обычного для этой цели пособия, правда, что и не просит специально о нем.

Пройдет два года, когда имя Левицкого первый и последний раз мелькнет на полосах «Санкт-Петербургских ведомостей». Двадцать первого марта, в пятницу, в прибавлении к номеру здесь появится небольшое объявление: «Продается картина работы художника Левицкого, представляющая Иоанна Крестителя. Видеть оную и о цене узнать можно на Васильевском острове, по Кадетской линии, в доме Левицкой, под № 105, у хозяйки». Объявление о продаже единственной оставшейся в мастерской картины говорило о ее достаточной ценности, обусловленной непоминаемым, но известным зрителям именем мастера. Именно тогда поднимается вопрос и о материальном обеспечении вдовы. Она вспоминает о потраченных на похороны шестистах рублях, которые Академии следовало бы ей вернуть. Н. Я. Левицкая в соответствии с принятой в те годы формой прошений пишет о длительной болезни мужа, требовавшей значительных трат на лекарства, и о заложенном в Опекунском совете доме — «единственной только опоре экономической, за который по сие время считается недоплата до 2000 рублей». Имела ли в виду вдова погашение этой недоплаты — расставаться с домом она не

собиралась — или средства для замужества очередной внучки. Так или иначе, дело ограничилось формальным сочувствием — не больше.

«Кладбище? Доедете. — Девушка-вагоновожатый с белокурой копной хитро уложенных волос нетерпеливо пожимает плечами. — Конечно, Смоленское. Какое же еще на Васильевском острове».

Новый просторный трамвай с мягкими сиденьями под красноватым дерматином набирает скорость. В разворачивающемся плане жестко прочерченных улиц дома первых петербургских лет уступают нарядным особнячкам екатерининских времен. За ними нарочитая простота ампира. Первые доходные дома. Кирпичные глыбы дешевых построек конца прошлого века. Коренастые дома наших тридцатых годов. Медлительная и неуклонная поступь уходящего к морю города.

Трамвай последний раз разворачивается среди сегодняшних домов, въезжает в широкий зеленый туннель. Отступившие за каменные ограды вековые деревья. Пологий берег уснувшей в песчаных отмелях речонки. Заросли лопухов у крошечного домика трамвайной станции. Тишина.

Вода под мостом чернеет чернильной густотой. Вздрагивает у чуть видного остова затонувшей лодчки. Лениво тянется к вытянутому на берега моторкам — каждая расписная, каждая со своим именем. Седым налетом гасит свет трудно проглянувшей сквозь тучи синевы. Черная речка — ей и не стали придумывать другого названия.

За мостом на квадрате белого песка стайка голубей. Крутолобый булыжник старой мостовой. Вдали белеющий проем тесно встроенных в невысокий дом ворот. Смоленское кладбище — долгие годы единственное для васильеостровцев, давно уже закрытое и ставшее редко читанными страницами архива.

«Левицкий? Художник? А как же, есть такой. Сам видел. Вот только как его искать?» — смотритель кладбища может только очень приблизительно показать направление. Старушка уборщица тоже помнит имя, помнит, что Левицких несколько («Родственники — помню»), но вот поиски — кто за них возьмется. Художников здесь много — вся старая часть. Только и планов нет, и архив погиб в последнюю войну, и надписи давно стерлись, затянулись землей, мхом. «Вы лучше адресок оставьте. Если случаем встретим, напишем». — «Конечно, ему бы лучше на Волковой, если уж был такой знаменитый!»

Ошибка памяти (сразу у нескольких?) или цепко захваченная подсознанием необычность имени, может быть, надписи, формы

памятника или родственных обращений? Письмо с Васильевского острова может прийти — чудом и не прийти никогда. И все-таки удивительное чувство реальности. Значит, еще совсем недавно и все те годы, когда шел спор о месте смерти художника, могила существовала, и как иначе: жил на Васильевском, значит, и похоронен должен был быть там же. Многих ли везли в те годы через Неву на лодках — мосты появились потом — дорогое, далекое и ничем не оправданное путешествие. И могила затерялась как раз тогда, когда нашлась отметка в приходских книгах — день смерти художника и похороны на Смоленском кладбище. Все рядом, и все несовместимо.

За воротами широкая, уходящая в зелень дорога. Прихотливые развороты аллей. Волглая изморозь словно ускользающих под землю цементных плит — Петровская, Ксеньинская, Церковная аллеи... Под сплошным навесом кленов и лип душный и терпкий запах мокрой коры. Белесые букеты буйно разросшегося папоротника. Темнота перепутавшегося с кустами замшелого камня. Около отливающей анилиновой синевой церкви огромная гранитная платформа. Проржавевшая решетка с крошечной осыпающейся ржавчиной калиткой. Повисшие в воздухе ажурные ступени. Можно не подниматься, и все-таки... В углу камень — «Варнек Николай Александрович родился... умер...».

Плита под ногами поскрипывает плотным слоем перегнивших листьев, слежавшегося песка. Буквы с трудом прощупываются ломающейся палкой: «Варнек Алекс...», тот самый, кто заказал портрет Левицкого для Академии, может быть, написал и лицо на нем. Отец и сын — оба художники, хоть и по-разному оставившие о себе память в искусстве. Сын, далеко не равный отцу по таланту, хоть и был учеником Карла Брюллова. Отец — талантливый живописец, неизменный почитатель Левицкого. Необычная и снова реальная памятка об ускользнувшем от всяких почестей и даже простой памяти прославленном портретисте.

А ведь они уходят из жизни почти одновременно: Левицкого не стало в апреле 1822 года, Боровиковского — всего тремя годами позже. Одно и то же Смоленское кладбище стало местом их погребения. Только смерть Боровиковского была отмечена, вызвала сочувственные слова некрологов, и на могилу его легла плита с надписью: «На сем месте предано тело Советника Академии художеств Владимира Лукича Боровиковского, скончавшегося на 68 году от рождения в 6 день Апреля 1825 года». Смерть Левицкого осталась незамеченной, как в свое время и кончина Рокотова в Москве. Кстати, в эти последние свои годы Боровиковский работал над иконостасом для Смоленской

кладбищенской церкви, который, однако, остался незаконченным и перешел в таком виде в Русский музей. Но для Левицкого запись в церковной книге стала единственной памятью об ушедшем из жизни уже забытом и, казалось, ставшем ненужным мастере.

И все-таки «пустого двадцатилетия» не было. Не было творческого умирания от холста к холсту. Не было и забвения. Был приговор, способный ввести в заблуждение, удержаться на годы, но не утвердиться в истории. Имя «подозрительного» художника может вызывать опасения у современников, отталкивать предупрежденных администраторов от искусства и предусмотрительных критиков. Но как долго способна существовать подобная плотина? Вместе с увлечением брюлловскими портретами в тридцатых-сороковых годах прошлого века всплывает память о блистательной маэстрии полотен Левицкого — их композиции, натюрмортах, непревзойденном искусстве воспроизведения каждого материала.

На первой же международной выставке 1862 года в Лондоне, в которой принимает участие Россия, сказочными жемчужинами вспыхивают смолянки, рождающий разговор о Рембрандте портрет священника 1779 года. И хотя критики имеют прежде всего в виду характер живописи с ее сочными светотеневыми эффектами, они правы по существу: невольное воспоминание о великом голландце возникает в связи с глубиной психологического решения Левицкого. Это художник, которого я глубоко уважаю, — казалось бы, неожиданно отзовется о Левицком И. Н. Крамской, в принципе далекий от интереса к собственно живописным, представлявшимся ему формальными, проблемам. «Разве не поэт Левицкий? Какие и как у него переданы женщины!» — с полной мерой свойственной ему увлеченности откликнется уже на рубеже XX столетия Константин Коровин, видевший дорогу искусства в эмоциональной насыщенности и выразительности цвета. Разные живописцы, разные поиски и свершения в искусстве, разные грани мастерства и художнического прозрения Дмитрия Левицкого, за которыми всегда стоял человек во всей определенности неповторимого своего характера, во всей значительности своего человеческого «Я».

## ПРИМЕЧАНИЕ

Книга написана на основании архивных материалов, общие ссылки на которые приводятся ниже.

Центральный государственный архив древних актов (Москва): ф. 14, д. 51, 138; ф. 254, кн. 7467–7474; ф. 375, оп. 1, д. 90; ф. 375, 428, 610, 824, 1208; ф. 1239, оп. 3, ч. 65, д. 30 779; оп. 3, ч. 116, д. 62 376; оп. 3, ч. 81, д. 41 410. 69 298; оп. 57, д. 155, 156; оп. 60, д. 29 016.

Государственный исторический архив в Ленинграде — ф. 470, оп. 78/190, д. 49; оп. 4 (83/517), д. 102; ф. 487, оп. 12, д. 291, 112–115; ф. 487, оп. 12, д. 112–115, 291; ф. 789, оп. 1, д. 68.

Государственная публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (Ленинград), отдел рукописей, ф. 1033.

## ИЛЛЮСТРАЦИИ



1. Портрет Н. А. Сеземова. 1770. Гос. Третьяковская галерея.



2. Портрет А. Ф. Кокоринова. 1769–1770. Гос. Русский музей.



3. Портрет Ф. С. Ржевской и А. М. Давыдовой (?). Гос. Русский музей.



4. Портрет Ф. С. Ржевской и А. М. Давыдовой (?). Деталь.



5. Портрет Ф. С. Ржевской и А. М. Давыдовой (?). Деталь.



6. Портрет П. А. Демидова. 1773. Гос. Третьяковская галерея.



7. Портрет Е. И. Нелидовой. 1773. Гос. Русский музей.



8. Портрет А. П. Левшиной. 1775. Гос. Русский музей.



9. Портрет Е. И. Молчановой. 1776. Гос. Русский музей.



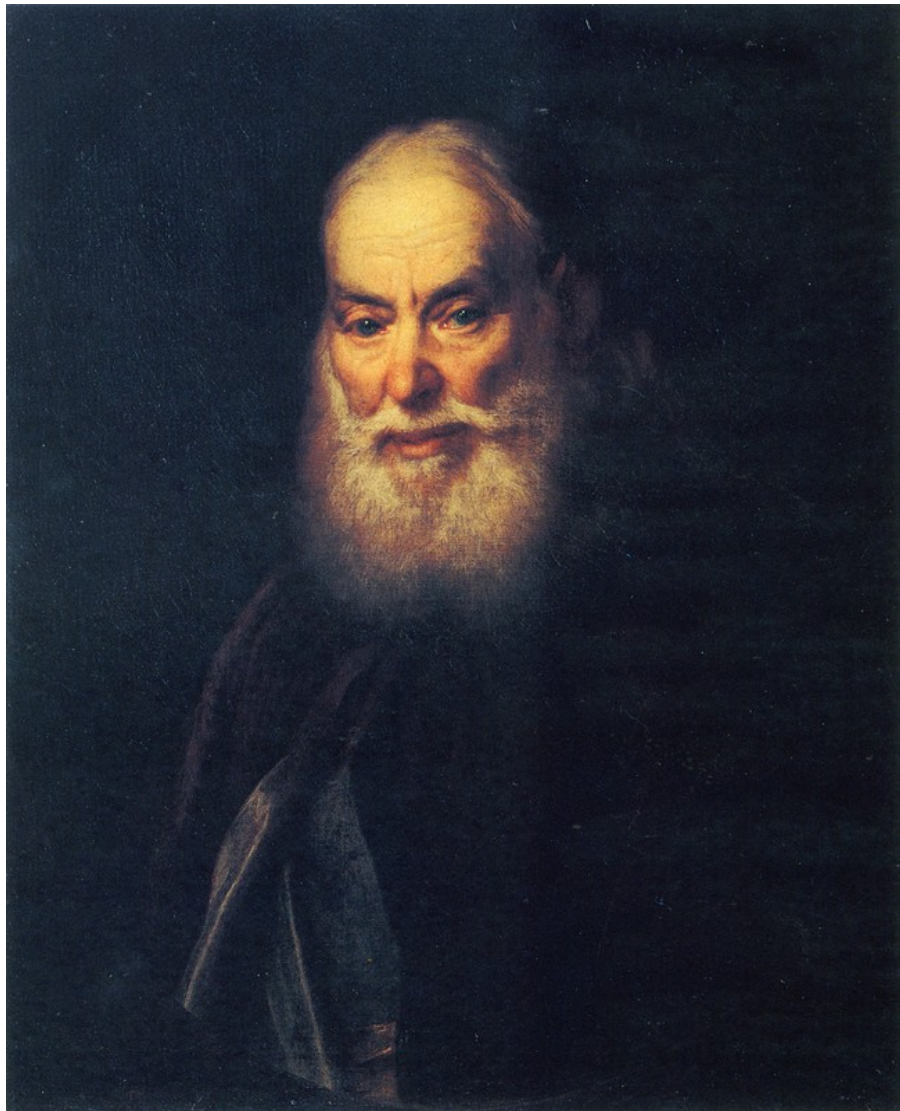
10. Портрет Г. И. Алымовой. 1776. Гос. Русский музей.



**11. Портрет Е. Н. Хованской и Е. Н. Хруцевой. 1773. Гос.  
Русский музей.**



*12. Портрет Дени Дидро. Музей в Женеве.*



13. Портрет священника. 1779. Гос. Третьяковская галерея.



14. Портрет Н. С. Борцовой. 1776. Гос. Русский музей.



*15. Портрет М. А. Дьяковой. 1778. Гос. Третьяковская галерея.*



16. Портрет Я. Е. Сиверса. 1779. Гос. Третьяковская галерея.



17. Портрет М. И. Мордвинова. 1778. Гос. Третьяковская галерея.



18. Портрет М. Ф. Полторацкого. 1780. Гос. Русский музей.



19. Екатерина-Законодательница в храме богини Правосудия.  
Гос. Третьяковская галерея.



20. Портрет М. А. Львовой. 1781. Гос. Третьяковская галерея.



*21. Портрет Бакуниной. 1782. Гос. Третьяковская галерея.*



22. Портрет А. В. Храповицкого. 1781. Гос. Русский музей.



*23. Портрет П. Н. Голицыной. 1781. Гос. Русский музей.*



24. Портрет А. Д. Ланского. 1782. Гос. Русский музей.



25. Портрет В. И. и М. А. Митрофановых. Гос. Русский музей.



*26. Портрет П. В. Бакунина Старшего. 1782. Гос.  
Третьяковская галерея.*



27. Портрет Г. А. Долгорукого. Гос. Третьяковская галерея.



28. Портрет Анны Давиа Бернуцци. 1782. Гос. Третьяковская галерея.



29. Портрет Урсулы Мнишек. 1782. Гос. Третьяковская галерея.



30. Портрет А. Д. Левицкой, дочери художника. 1785. Гос. Третьяковская галерея.



31. Портрет Н. А. Львова. 1789. Гос. Русский музей.



32. Портрет Александра I в детстве. 1787. Гос. Третьяковская галерея.



33. Портрет Ф. П. Маковского. 1789. Гос. Третьяковская галерея.



*34. Портрет неизвестного из семьи Салтыковых. Гос.  
Третьяковская галерея.*



35. Портрет священника. 1812. Гос. Третьяковская галерея.



36. Портрет М. А. Воронцовой. Ок. 1790. Гос. Русский музей.



37. Портрет А. А. Воронцовой. Ок. 1790. Гос. Русский музей.



38. Портрет П. А. Воронцовой. Ок. 1790. Гос. Русский музей.



39. Портрет Е. А. Воронцовой. Начало 1790-х гг. Гос. Русский музей.



40. Портрет А. С. Протасовой. Начало 1800-х гг. Гос. Русский музей.



41. Портрет И. Гауфа. 1790-е гг. Гос. Русский музей.



42. Портрет Александра Стахиева. Деталь. Познань (ПНР)



43. Портрет Александра Стахиева. Деталь.



44. Портрет Александра Стахиева. Деталь.



45. Портрет Н. И. Новикова. Гос. Третьяковская галерея.



46. Портрет И. И. Дмитриева. Гос. Третьяковская галерея.



47. И. Е. Яковлев. Портрет Д. Г. Левицкого. Гос. Русский музей.

notes

## Примечания

Часть черно-белых иллюстраций заменена на аналогичные цветные (прим. верстальщика).